

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA IV (MÉTODOS DE LA INVESTIGACIÓN Y
TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN)



TESIS DOCTORAL

El tratamiento documental de las fotografías de prensa, ante el dolor de los demás.

Un estudio comparativo de las fotografías de las portadas El País y The New York Times (2001-2011)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR

Alicia Parras Parras

Directora

Julia Rodríguez Cela

Madrid, 2015

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Sección Departamental de Sociología IV
Y Sección Departamental de Biblioteconomía y
Documentación**



***El tratamiento documental de las fotografías de prensa,
ante el dolor de los demás. Un estudio comparativo de
las fotografías de las portadas El País y The New York
Times (2001-2011)***

Memoria para optar al grado de doctor

Presentada por

Alicia Parras Parras

Bajo la dirección de la Doctora

Julia Rodríguez Cela

Madrid, 2014

1. Introducción y estado de la cuestión. Hipótesis, objetivos y metodología

PÁGS. 6-22

- 1.1 Justificación del tema
- 1.2 Objetivos
- 1.3 Hipótesis
- 1.4 Metodología
- 1.5 Abstract

2. Fotografía y fotoperiodismo en España y Estados Unidos. Del nacimiento de la fotografía en ambos países al panorama actual a través de tendencias, estilos y grandes fotoperiodistas.

PÁGS. 23-187

2.1 Historia del fotoperiodismo

- 2.1.1 Nacimiento de la fotografía y los primeros conflictos fotografiados
- 2.1.2 La evolución del reportaje como género y el impacto de las dos Guerras Mundiales y la guerra Civil Española en la fotografía y el periodismo.
- 2.1.3 El fotoperiodismo en la posguerra y la Guerra Fría: los casos de la Guerra de Corea y Vietnam
- 2.1.4 Grandes fotoperiodistas
 - 2.1.4.1 Roger Fenton
 - 2.1.4.2 Jacob Riis
 - 2.1.4.3 Lewis Hine
 - 2.1.4.4 Dorothea Lange
 - 2.1.4.5 Alfred Eisenstaedt
 - 2.1.4.6 Arthur Felling *Weegee*
 - 2.1.4.7 Margaret Bourke-White
 - 2.1.4.8 Henri Cartier-Bresson
 - 2.1.4.9 Gerda Taro
 - 2.1.4.10 Robert Capa
 - 2.1.4.11 Don McCullin
 - 2.1.4.12 Sebastiao Salgado

2.2 El fotoperiodismo en España

- 2.2.1 Historia de la fotografía en España
- 2.2.2 El nacimiento del reportaje gráfico en España: de Charles Clifford y Jean Laurent a la II República.
- 2.2.3 La Guerra Civil española (1936-1939). Un frente abierto para la fotografía.
 - 2.2.3.1 Agustí Centelles
 - 2.2.3.2 Alfonso Sánchez Portela
 - 2.2.3.3 Los Hermanos Mayo
- 2.2.4 Panorama de la fotografía en los años de la dictadura franquista.
 - 2.2.4.1 Breve repaso a las corrientes fotográficas en la España de los años 50 y 60
 - 2.2.4.2 Virxilio Vieitez: *un fleco suelto*.
- 2.2.5 La fotografía durante la Transición española y primeros años 80: La Edad de Oro de la fotografía española.
 - 2.2.5.1 Panorama de las publicaciones desde los años cincuenta hasta principios de los ochenta.
 - 2.2.5.2 Fotoperiodismo, una nueva generación. La agencia *Cover*.
 - 2.2.5.3 Fotografía documental en España. Dos ejemplos: Cristina García Rodero y Miguel Trillo.
- 2.2.6 Otros grandes fotoperiodistas y fotógrafos españoles: del siglo XIX al panorama actual de la fotografía española.

- 2.2.6.1 Enrique Facio
- 2.2.6.2 Enrique Meneses
- 2.2.6.3 Jordi Socías
- 2.2.6.4 Gervasio Sánchez
- 2.2.6.5 Javier Bauluz
- 2.2.6.6 Sandra Balsells
- 2.2.7 El panorama actual de la fotografía española a través de dos jóvenes fotoperiodistas españoles: Mikel Ayestarán y Samuel Aranda.
- 2.2.7.1 Mikel Ayestarán
- 2.2.7.2 Samuel Aranda

2.3 El fotoperiodismo en EEUU

- 2.3.1 Historia de la fotografía en EEUU: llegada y repercusión del invento
- 2.3.2 El reportaje gráfico en EEUU.
 - 2.3.2.1 Revistas ilustradas: el caso de Life.
 - 2.3.2.2 La agencia fotográfica como cooperativa de fotoperiodistas: Magnum
- 2.3.3 Otros grandes fotoperiodistas estadounidenses del siglo XX
(no recogidos en el punto 2.1.5) y otros que conforman el panorama actual de la fotografía en Estados Unidos.
 - 2.3.3.1 Walker Evans
 - 2.3.3.2 William Eugene Smith
 - 2.3.3.3 Nina Leen
 - 2.3.3.4 Mary Ellen Mark
 - 2.3.3.5 Larry Clark
 - 2.3.3.6 Tyler Hicks
 - 2.3.3.7 Josh Haner
 - 2.3.3.8 Michael Christopher Brown
 - 2.3.3.9 Peter Van Agtmael

3. La ética en el fotoperiodismo y el dolor de los demás

PÁGS 188-262

3.1 Introducción

3.2 Fotoperiodismo, fotografía documental y géneros.

3.3 El papel del fotoperiodista, el editor gráfico y el medio impreso

3.4 La ley, la ética y el fotoperiodismo. Códigos deontológicos.

3.4.2 Leyes de posible aplicación al fotoperiodismo en España

3.4.3 Leyes de posible aplicación al fotoperiodismo en Estados Unidos

3.4.4 Ética y Códigos deontológicos del fotoperiodismo

3.4.5 La ética en El País y en The New York Times

3.4.5.1 The New York Times

3.4.5.2 El País

3.5 La fotografía-icono

3.6 El fotoperiodismo en la era digital. Desde los conflictos de los años 90 hasta el siglo XXI.

3.6.1 Nuevos debates en fotografía digital: Manipulación, credibilidad, smartphones y la figura del *periodista ciudadano*.

3.6.2 La digitalización de la fotografía en archivos, bibliotecas y agencias.

3.7 Un breve estudio a propósito de *Ante el dolor de los demás*, de Susan Sontag

4. Resultado del análisis y comentario de las portadas

PÁGS. 263-433

4.1 Los dos periódicos a analizar: El País y The New York Times

4.4.1 *The New York Times: All the news that's fit to print*. Historia y evolución hasta el siglo XXI

4.4.2 *El País*: del *Diario independiente de la mañana* a *El periódico global en español*

4.2 Resultados generales del análisis estadístico en SPSS de las fotografías principales de portada en *El País* y *The New York Times* entre 2001 y 2011.

4.3 El conflicto palestino-israelí. Comentario de portadas y resultados.

4.4 La Guerra de Afganistán. Comentario de portadas y resultados.

4.5 La Guerra de Irak. Comentario de portadas y resultados.

4.6 La Primavera Árabe. Comentario de portadas y resultados.

4.7 Los atentados terroristas del 11-S, 11-M y 9-J

4.8 Los atentados de ETA en El País

4.9 El terremoto de Haití

5. Conclusiones

PÁGS. 434-436

6. Bibliografía

PÁGS. 437-448

7. Anexos

1. Introducción y estado de la cuestión. Hipótesis, objetivos y metodología

Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen¹.

Esta cita de la escritora y crítica norteamericana Susan Sontag nos resume, en apenas un par de líneas, lo que supone la fotografía en nuestros días y también el resultado de la evolución de la misma, especialmente desde el siglo XX. Una guerra, un atentado o una catástrofe natural no son si no el recuerdo de aquella foto que vimos en primera página de un periódico al día siguiente de ocurrir. De hecho, el 11-S se registra en nuestra memoria en forma de imagen y mentalmente no vemos otra cosa que las Torres Gemelas siendo atravesadas por un avión, o los hombres y mujeres, pequeños en comparación con la magnitud del suceso, tirándose desesperados por una ventana de lo que hasta entonces era su oficina. Lo mismo ocurre con las guerras, desde la Guerra Civil española, todas ellas han sido evocadas a través de la foto-icono, aquella imagen grabada en nuestra memoria y por consenso establecida como el recuerdo de algo que, en este caso, no debe repetirse nunca más. Desde que las técnicas de impresión avanzaron para que las publicaciones pudiesen incluir las fotografías en sus páginas y las cámaras fotográficas fueron cada vez más compactas permitiendo al fotoperiodista ser verdadero testigo de lo que sucedía, la memoria es algo predominantemente visual, es una fotografía.

La imagen fotográfica en casi dos siglos de vida se ha convertido en testigo privilegiado de cada acontecimiento que sucede en el mundo. Gisèle Freund, socióloga de formación y fotoperiodista de profesión, ya habló de ese carácter “social” del medio fotográfico y su relación con el arte, con la política o el derecho, y lo compiló en su famoso libro *La fotografía como documento social* publicado en 1974. Casi cuarenta años antes, Freund en su tesis doctoral ya defendía precisamente estas relaciones de la fotografía y la

¹ SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara, 2003. Pág. 104

² BENJAMIN, Walter: *Breve historia de la fotografía*. Madrid, Casimiro, 2011. Pág. 45

³ La doctora Helena Pérez Gallardo realiza en la introducción de su tesis una interesante enumeración de

sociedad del momento. Esta fue la primera tesis dedicada a la fotografía en el año 1936, un año que además sería clave, como veremos en esta tesis, para la fotografía porque estalla la Guerra Civil española (1936-1939) y con ella, un mundo de imágenes globales (y globalizadas) que permiten llevar el horror de la guerra a otros países como propaganda y denuncia invitándoles a intervenir. Pero volvamos algunos años atrás cuando otro autor, Walter Benjamin, dimensiona en el delicioso a la par que conciso libro *Breve historia de la fotografía* el alcance cultural del *invento* en 1931. Benjamin sostiene que la fotografía es un modo de expresión artística y reivindica la necesidad de aprender a leer la imagen, empezando por el propio fotógrafo, a propósito de lo que Moholy-Nagy vaticinó sabiamente: *No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía, se ha dicho, será el analfabeto del futuro*². Hoy esta sentencia está más que asumida: la fotografía en la portada de cualquier periódico es la carta de presentación de lo que está sucediendo en el mundo en cada momento, cada día. Primero vemos la imagen, después ojeamos el titular y, por último, nos disponemos a leer la noticia al completo si es que nos interesa, pero la imagen ya está grabada en la mente, probablemente para siempre.

Todas estas cuestiones planteadas acerca del diálogo entre fotografía y sociedad serán recogidas con gran acierto en el año 1976 por Susan Sontag en *On Photography* o *Sobre la fotografía* (en español). Y de nuevo, las relaciones de la fotografía con la sociedad inmersa ya en los *mass media*. La fotografía es también poder, con mayúsculas, que viene dado por la inmensa audiencia, devoradora de revistas ilustradas, que conocen lo que sucede en el mundo por las imágenes que ven, y es también la década de los años 70 cuando a la fotografía le surge un competidor, si así podemos llamar a la televisión, una más en el hogar de tantos millones de personas. Sontag parte de que *coleccionar fotografías es coleccionar el mundo*, una frase precursora, sin lugar a dudas, de aquella con la que abríamos esta tesis: la imagen audiovisual se desvanece, como un rayo que brilla y desaparece, pero la fotografía, es más bien como un fotograma, que se queda grabado en la memoria, por ser único, y que físicamente es barato de producir y de llevar encima. Esta es la época, 1976, recordemos, en la que la fotografía se ha democratizado por completo, cualquiera puede tener una, dos, o más cámaras y revelar sus recuerdos por muy poco dinero en cualquier laboratorio de la calle. La fotografía como *business* está ya completamente asentada, son miles las agencias que envían a

² BENJAMIN, Walter: *Breve historia de la fotografía*. Madrid, Casimiro, 2011. Pág. 45

miles de fotógrafos a tomar miles de fotografías en miles de eventos que contemplarán miles de personas. La televisión es protagonista, sí, pero en realidad no compite con la fotografía, cada una tiene un puesto reservado en el baile de la información global.

Este libro de Sontag, *Sobre la fotografía*, será el precursor de su posterior obra, *Ante el dolor de los demás*, publicado en el año 2002, en el que replantea sus teorías y pensamientos críticos acerca de la fotografía, en otra obra, más breve y concisa que la anterior. En ella, Sontag, analiza el efecto de las imágenes más terribles publicadas en los medios impresos: indiferencia y banalización o, por el contrario, cómo una imagen puede remover conciencias y plantear nuevos retos éticos a los receptores. Sontag rebate sus propios argumentos expresados treinta años antes, y no adelantemos acontecimientos, pero la autora norteamericana en una inteligente revisión de sus propias tesis, rechaza de pleno la discusión de que ya no existe una realidad determinada, sino representaciones mediáticas en un mundo sumido en una cultura del espectáculo, en el que se inserta la guerra. Lo anterior lleva a Sontag a afirmar el valor de las imágenes que muestran dolor. Y lo mismo ocurre con lo que ella misma denominó “ecología de las imágenes” en *Sobre la fotografía*, es decir, limitar las imágenes más terribles a un momento determinado de la semana, o una publicación concreta. Las tres décadas que separan ambos libros han demostrado que los horrores continuarán produciéndose y las imágenes seguirán llegando a nuestros hogares.

Y llegamos a la foto-icóno. Un concepto filosófico-histórico (en ese orden) de la fotografía en el que una imagen debido a ciertas circunstancias y/o mecanismos que veremos en esta tesis, se erige en icóno de un momento histórico determinado, casi siempre con la finalidad última de denuncia. Un autor y fotógrafo español, Joan Fontcuberta, habla de *la fotografía después de la fotografía*, es decir, repasa los nuevos debates surgidos al albor de lo digital e insertos en el mundo de la postmodernidad en su libro *La Cámara de Pandora* (2012).

Otro autor, David D. Perlmutter también trata de conocer los efectos de la foto-icóno sobre las políticas internacionales en su libro *Photojournalism and Foreign Policy*, y demuestra que la fotografía es poderosa consiguiendo incluso entrometerse en los entresijos de la política para cambiar el curso de un conflicto bélico: ¿acaso un gobierno no se moviliza si la sociedad no contempla al hambriento, al que sufre y esgrime la

imperante necesidad de socorrerlo? Una imagen sí vale más que mil palabras y puede llevar la ayuda internacional a los rincones donde es implorada.

No podemos olvidar tampoco en este estado de la cuestión aquellas obras que casi desde el inicio de la fotografía han compilado su historia teniendo en cuenta que en este trabajo de investigación repasaremos, por un lado, la historia general de la fotografía, desde sus inicios y, por otro, la historia de este fenómeno en España y en Estados Unidos. Si la fotografía se presenta en la Cámara de Diputados francesa en agosto de 1839, pocos años después salen a la luz algunas de las primeras obras que van recogiendo la breve historia de la fotografía. Así, por citar algunas de estas obras, podemos enumerar las siguientes: Noël-Marie Lerebours, *Traité de Photographie* (1843), M.A. Gaudin, *Traité pratique de Photographie* (1844), Louis-Désiré Blanquart-Evrard, *La photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations* (1869) y Louis-Alphonse Davanne, *La photographie, ses origines et ses applications* (1879)³. En Estados Unidos la llegada de tal invento de la mano de Morse, como veremos en el epígrafe correspondiente a la Historia de la Fotografía en Estados Unidos, pronto fue protagonista en la prensa de numerosos artículos que alababan un fenómeno de tal calibre. Uno de los primeros libros que recogen la breve historia, por aquel entonces, del invento importado de Francia, es *The Camera and the pencil or the heliographic art* de Marcus Aurelius Root, publicado en 1864 y que conjuga en sus páginas la historia de la fotografía en Estados Unidos y Europa y también disposiciones tanto técnicas y prácticas para captar la expresión del retratado, que lejos de ser un asunto ingenuo sigue preocupando en nuestros días. Root fue el autor, sin lugar a dudas, de uno de los primeros y pormenorizados tratados de fotografía, al que por suerte, podemos acceder online⁴. En cualquier caso, será en 1938 cuando aparezca uno de los libros decisivos y *básico* para el estudio de los primeros años de la fotografía en Estados Unidos: *Photography and the american scene. A social history, 1839-1889*, publicado con gran éxito en 1938⁵. En esta obra, Taft, además de repasar la llegada y repercusión de la

³ La doctora Helena Pérez Gallardo realiza en la introducción de su tesis una interesante enumeración de estas primeras obras que recogen la historia de la fotografía pocos años después de presentarse, como ya hemos dicho, *oficialmente*. Para más información véase PÉREZ GALLARDO, Helena: *Fotografía y arquitectura en España (1839-1886)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

⁴ ROOT, Marcus Aurelius: *The camera and the pencil or the heliographic art*. Philadelphia, J.B Lippincot & Co, 1864 (en línea) <http://quod.lib.umich.edu/m/moa/ael5150.0001.001/10?page=root;size=100;view=image> [consultado el 23 de julio de 2014]

⁵ Parece ser que los años treinta fueron el epicentro del interés social por la fotografía. Gisèle Freund presenta su tesis, Walter Benjamin publica *Breve historia de la fotografía*, como ya hemos visto en páginas anteriores, y Beaumont Newhall edita su *Historia de la fotografía* en 1937 (que sigue siendo re-

fotografía en Estados Unidos y los primeros daguerrotipistas, esboza los inicios de la prensa ilustrada, las primeras técnicas de impresión y la consiguiente dificultad para plasmar las fotografías en papel. Otros muchos autores, como J.J. Mapes en *The America Repertory of Arts, Sciences and Manufacture*, dedicaron todos sus esfuerzos a comprender y difundir cómo era el proceso del daguerrotipo. Como anécdota hemos de señalar que el procedimiento para realizar estos daguerrotipos fue quedando obsoleto pero, sin embargo, se podía explicar en un libretto de tan solo treinta páginas pero contar la historia de la fotografía y dejar constancia a través de un libro, incluso en los albores de su nacimiento, podía suponer unas doscientas o trescientas páginas⁶. Sin ir más lejos, el libro ya citado en líneas anteriores de Marcus Aurelius Root contaba con 456 páginas siendo publicado en 1864. Sin embargo, es en nuestro país donde en 1981, después de cuarenta años de oscuridad impuesta por la dictadura franquista, se publica uno de las más brillantes, hasta el momento, intentos por reunir y hacer comprender la historia de la fotografía, nos referimos a la obra de Marie Loup Sougez *Historia de la fotografía* (1981), un auténtico manual con más de nueve ediciones a sus espaldas, divulgativo y científico a partes iguales, de lectura obligada para cualquier estudioso de la materia y que edición a edición ha ido incluyendo las propuestas más novedosas de la fotografía internacional, y que veremos en esta tesis, desde el nacimiento en Francia en 1839 y acabando con Michael Christopher Brown, fotógrafo de Magnum, que capta los conflictos bélicos con un *smartphone*. La misma autora coordinó en 2007 otro estudio denominado *Historia general de la fotografía* en el que con gran acierto introduce la historia del reportaje gráfico y da un punto de vista más global: esta obra incide en lo oriental y latinoamericano, dando un rico contrapunto a la visión eurocentrista y anglosajona que tenemos de ella. Y acerca de nuestro país, una primera y acertadísima compilación de la historia de la fotografía en España la realizó Lee Fontanella en 1981 también, pero quedándose en 1900, el albor de un siglo XX cruel pero que es obviamente necesario estudiar. Publio López Mondéjar es quien toma el testigo y deja por escrito no solo el nacimiento del invento sino toda su evolución hasta el siglo XXI prácticamente en su *Historia de la fotografía en España* publicado en 1997. Anteriormente, ya había publicado tres tomos relacionados con la historia de la fotografía: *Las fuentes de la memoria: fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*

editado en nuestros días) relacionando de manera sobresaliente la evolución estética y la técnica en un solo libro.

⁶ Entrevista inédita de Alicia Parras a Belén Palacios Somoza el 2 de julio de 2013.

(1989), *Fotografía y sociedad en España, 1900-1939: fuentes de la memoria II* (1992) y *Fotografía y sociedad en la España de Franco: fuentes de la memoria III* (1996). Otro investigador, Miguel Sánchez Vigil, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, ha escrito numerosas publicaciones en pro de la fotografía española y de algunos fotógrafos, casi olvidados después del franquismo, como la obra *Alfonso: fotógrafo de un siglo* (1990), del que también hablaremos en esta tesis. Así, Sánchez Vigil, como venimos diciendo, basa su carrera investigadora en la fotografía desde un doble punto de vista: la fotografía como documento analizable (*El documento fotográfico: historia, usos, aplicaciones*, 2006) y la fotografía como historia y memoria (*La fotografía en España: otra vuelta de tuerca*, 2013; *Fotoperiodismo y República: Prensa y reporteros gráficos, 1931-1939*⁷, 2013). Y sólo por citar algunos de sus más recientes libros.

En la evolución del fotoperiodismo estadounidense son principalmente dos hitos los que marcan y conforman su identidad: la revista *Life* y la agencia Magnum. En nuestro país no es difícil encontrar algunos libros sobre el magazine ilustrado del *american way of life* por excelencia, por ejemplo *The great "Life" photographers* (2004) con introducción de John Loengard; no obstante, es precisamente en Estados Unidos donde es posible descubrir libros que narran detalladamente la creación, los antecedentes y en definitiva la historia de este magazine. Es el caso de *The great american magazine. An inside history of life* (1986), escrito por Loudon Wainwright que trabajó en la revista hasta 1972, año en el que cerró. En el caso de Magnum, aparte de las numerosas obras que compilan imágenes de sus fotógrafos miembros, sobre todo, debemos consultar el libro de Russel Miller *Magnum. Fifty years at the front line of history* (1997), un clásico para conocer los entresijos de la cooperativa; desde su creación hasta el año 1989, cuando asiste a uno de los famosos *anual meetings* de la agencia estadounidense. Y desde luego, no podemos obviar al editor gráfico John Morris y sus memorias *¡Consigue la foto! Una historia personal del fotoperiodismo* (2013), en el que como si de una crónica se tratase, narra su propia vida como editor gráfico, que es la historia del fotoperiodismo en el siglo XX ya que Morris trabajó para *Life*, Magnum o el *Ladies' Home Journal* y nos desvela su trato personal y las historias que suceden a propósito de las fotografías de Capa o Cartier-Bresson, para terminar en los atentados del 11- S en Nueva York.

⁷ Este libro en co-autoría con María Olivera Zaldúa.

En fin, la historia de la fotografía es un asunto ampliamente tratado, del mismo modo que lo son las vidas y obras de grandes fotoperiodistas. A los investigadores les queda el reto de continuar investigando, conjugando y comparando los lugares comunes para poder extraer nuevas conclusiones.

Sin embargo, el estudio de la fotografía, al igual que esta tesis y como ocurre en todas las ciencias sociales, es un estudio multidisciplinar y con distintas aristas que nos dan una variedad muy interesante de puntos de vista y modos de abarcarla. Del estudio historiográfico pasamos al estudio del análisis de contenido, una vertiente más cuantitativa pero complementaria, en cualquier caso. Así, Félix del Valle Gastaminza, también docente e investigador de la Universidad Complutense edita, coordina y es autor de uno de los capítulos del libro *Manual de Documentación Fotográfica* (1999). Este manual, obra pionera, nos da las claves para el estudio formal y de contenido de la imagen fotográfica así como las pautas para su conservación, que es al fin y al cabo, la conservación de un patrimonio de todos. Otros muchos autores han querido también sumarse al esfuerzo de comprender la fotografía formalmente para que otros investigadores puedan seguir analizándola, es el caso de *Tras la imagen: investigación y práctica en fotografía* (2014) de Anna Fox, o de Juan Francisco Torregrosa Carmona que en un breve artículo científico, nos brinda distintos modelos de estudio de la fotografía. También existen otros estudios de carácter más aplicado a un medio en concreto, como la tesis doctoral de Federico Ayala Sörenssen *Fondos fotográficos del diario ABC: Análisis documental, gestión y aplicaciones*, presentada en 2013.

Y, sobre todo, pensemos en la fotografía más allá de su historia y sus características, más allá de todas aquellas categorías que establecemos para analizarla, dejemos atrás sus múltiples definiciones para decir, como ya dijo de la poesía Gabriel Celaya en 1955 denunciando que no debe ser concebida como un lujo sino como una terapia, un bien precioso para la libre expresión, y que alguien tomó prestado para establecer que la fotografía es *un arma cargada de futuro*.

1.1 Justificación del tema

La elección del tema que ocupa la presente tesis es debida en su mayor parte a los siguientes factores que se describen a continuación:

- El departamento en el que se inserta dicho trabajo: la Sección Departamental de Biblioteconomía y Documentación. Por esta razón, se llevará a cabo el análisis exhaustivo de la fotografía de cada portada analizada como documento social y tomando como herramienta un programa estadístico (SPSS) que, a su vez, sea base de datos que nos permita recuperar cada portada en el momento deseado en esta y otras futuras investigaciones.
- La adecuación a la trayectoria universitaria anterior. Por un lado, el estudio de la imagen y en concreto la fotografía que le ha proporcionado la licenciatura de Publicidad y Relaciones Públicas a la doctoranda y, por otro, la visión sociodocumental que contextualiza y analiza las repercusiones de esa imagen en el tiempo y la sociedad que le ha aportada el Máster de Comunicación Social. Ambos estudios han sido llevados a cabo en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Y, por último, cabe citar la estancia de un año en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA)
- El artículo realizado en co-autoría con la directora de esta tesis, Julia Rodríguez Cela, *El tratamiento documental en la fotografía de prensa: ante el dolor de los demás y el conflicto de los otros*, publicado en 2010 en la *Revista General de Información y Documentación*. En dicho artículo se asientan indudablemente los pilares de esta tesis, y ya se plantean cuestiones cómo la banalización del dolor desde el punto de vista de Susan Sontag, la foto-icono, a la vez que se repasan imágenes de conflictos bélicos, atentados terroristas y catástrofes naturales.
- Además de estos factores que justifican la elección el tema y sirven de aclaración de este trabajo es necesario explicar a qué se refiere la autora cuando habla “del dolor ajeno”. Se trata de un concepto próximo al que la escritora y ensayista Susan Sontag denomina como *el dolor de los demás*. Era necesario introducir en este trabajo un

concepto que nos acerque a la relación entre lo que el periódico quiera transmitir o comunicar al lector, lo que ese lector interpreta y lo que realmente siente el/los protagonista/s de esa fotografía.

- La necesidad de comparar dos periódicos de referencia internacionales en distintos países y continentes. Por supuesto, uno tenía que ser de ámbito nacional y el elegido fue *El País*, en cuanto al periódico internacional el elegido fue *The New York Times* y llegados a este punto cabe aclarar que cuando nos referimos al dolor ajeno en tres situaciones:

- Conflicto bélico.
- Atentado terrorista
- Catástrofe natural

En cuanto a la acotación temporal de las portadas de los dos periódicos a analizar comprenden el periodo establecido entre el 11 de septiembre de 2001 hasta el 31 de diciembre de 2011. La razones principales son: en primer lugar, la importancia que los atentados de Nueva York del 11-S tuvieron para el orden mundial establecido y que se tambaleó después de tal acontecimiento, y en segundo lugar, el estudio acaba en el año 2011 debido a que después de las protestas acaecidas en el mundo árabe se cierra también un ciclo.

1.2 Hipótesis

A la hora de establecer la hipótesis que debemos demostrar o refutar en este trabajo de tesis partimos del hecho que señala Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*:

*Cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más estamos expuestos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos*⁸.

No obstante, en esta tesis sería preciso acotarlo a un periodo de tiempo concreto. Así, se analizará si durante la década que comprende desde los ataques terroristas del 11-S en

⁸ SONTAG, Susan: *Ante el dolor...* Op. Cit p.84

Nueva York hasta la llamada Primavera Árabe de 2011, las fotografías principales de portada de dos periódicos diferentes en ubicados en continentes diferentes: The New York Times, por un lado, y El País por otro, cumplen la premisa expuesta anteriormente.

1.3 Objetivos

1.- Conocer la historia de la fotografía y el nacimiento del fotoperiodismo para comprender las tendencias actuales y poder sacar conclusiones adecuadas en base a la evolución lógica de la propia disciplina. Del mismo modo, conviene saber y especificar el nacimiento y evolución de la fotografía y fotoperiodismo en los dos países que se van a comparar: Estados Unidos y España.

2.- Conocer cuál es el punto de vista de aquellos profesionales que en su día a día, de uno u otro modo, trabajan con la fotografía para que puedan enriquecer el estudio.

3.- Realizar un análisis estadístico-documental de las portadas seleccionadas durante estos diez años que nos lleve a poder refutar o desechar la hipótesis planteada anteriormente.

3.1 ¿Son los países *más lejanos* los que muestran fotografías más descarnadas?

3.2 ¿Cuáles son los países que en estos diez años más se representan en las fotografías principales de portada?

3.3 ¿Muestran mayor dolor las fotografías principales de portadas tomadas por fotógrafos *freelance* o del propio periódico en contraposición a las de agencia?

3.4 ¿Cuál de los dos diarios muestra con más frecuencia en su fotografía principal de portada imágenes de dolor?

3.5 ¿En qué situaciones (conflicto bélico, atentado terrorista o catástrofe natural) se muestra más dolor?

4.- Conocer los criterios éticos de los dos periódicos a investigar, El País y The New York Times, a la hora de hacer públicas o no ciertas fotografías de portada, y su relación con la hipótesis.

5.- Que la presente tesis pueda servir como punto de partida para posibles investigaciones y de utilidad para otros autores e investigadores.

1.4 Metodología y estructura del trabajo

Los objetivos expuestos anteriormente serán abordados a partir de la conjugación de los siguientes estudios:

1.- Estudio historiográfico del fotoperiodismo, desde un doble punto de vista de las fuentes:

- Fuentes archivísticas. Para el nacimiento de la fotografía en España y los primeros reportajes gráficos, será pertinente la consulta de fondos depositados en la Biblioteca Nacional Española, (BNE) especialmente los fondos XXX. Sin embargo, para la elaboración de otros epígrafes tales como el referente a la Guerra Civil española, habrá que acudir al Archivo General de la Administración (AGA) o al fondo de la Guerra Civil del Centro documental de la Memoria Histórica. Para abordar todo lo relacionado con la fotografía en el siglo XX en España, especialmente en la primera mitad, no podemos olvidar el impresionante archivo del diario ABC que reúne un conjunto aproximado de entre 15 y dieciséis millones de fotografías⁹.

Sin embargo, y teniendo en cuenta que en este trabajo se comparan dos países, España y Estados Unidos, se consultarán especialmente, los fondos fotográficos de la famosa *Library of Congress*, que reúne más de un millón de fotografías digitalizadas y accesibles desde cualquier lugar del mundo, y UCLA.

- Fuentes bibliográficas: libros y manuales de historia de la fotografía, publicaciones y tesis doctorales de expertos en historia de la fotografía y en grandes fotógrafos y fotoperiodistas generales y específicos de España y Estados Unidos, consignados en la bibliografía, bien en soporte papel, electrónico o en línea.

⁹ Entrevista inédita realizada por Alicia Parras a Federico Ayala Sörenssen el 8 de julio de 2013.

2. Estudio sobre la ética en el fotoperiodismo, las leyes y los códigos deontológicos en España y Estados Unidos y un breve repaso a la obra de Susan Sontag *Ante el dolor de los demás*.

Este estudio se llevará a cabo investigando diversas fuentes bibliográficas de expertos en legislación y deontología del periodismo y el fotoperiodismo, pero también se consultarán las asociaciones de profesionales pertinentes que hayan elaborado códigos deontológicos relacionados con el fotoperiodismo. Generalmente, estos códigos, que se encuentran a disposición del público en Internet serán estudiados, comparados y comentados a propósito de esta tesis y, siempre que venga al caso, se insertarán las portadas de ambos periódicos a modo de ejemplo aplicado a nuestro estudio.

Y entrando en la parte más cualitativa, pero no menos importante, se realizarán entrevistas en profundidad, a expertos como por ejemplo, fotoperiodistas de la talla de Gervasio Sánchez, Premio Nacional de Fotografía; fotógrafos documentales como Miguel Trillo; a expertos de la archivística, la biblioteconomía y la documentación, como Federico Ayala Sörenssen, Jefe de departamento de Archivo y Documentación de ABC, y Belén Palacios Somoza, integrante del departamento de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional; a redactores jefe, como Ricardo Gutiérrez de El País; y directores de agencias de fotografía, como Miguel Ángel González de Contacto Agencia de Fotografía que, además gestiona los derechos de otras agencias de la talla de Magnum y de publicaciones como el mismo *The New York Times*.

En cualquier caso, estas entrevistas transcritas pueden ser consultadas al completo en los anexos, y sirven para completar y complementar cualitativamente a través de sus opiniones y conocimientos esta tesis, especialmente este capítulo en el que se tratarán cuestiones acerca del dolor del otro y el fotoperiodismo, la ética en la profesión, el tema de la digitalización en el siglo XXI, el *periodista ciudadano* y el panorama actual y futuro de las fotografía, así como también estas entrevistas en profundidad nos serán de gran utilidad para conocer cómo trabajan estos profesionales.

Las entrevistas son llevadas a cabo por el método tradicional de pregunta/respuesta, siempre abiertos a cambiar alguna pregunta en función de la conversación y de los temas que vayan surgiendo naturalmente mientras que la duración es aproximadamente de entre una hora y dos horas. La única excepción es la entrevista al fotógrafo Miguel Trillo que, al encontrarse viajando para fotografiar lo que luego sería su exposición *Afluencias. Costa Este. Costa Oeste*, el cuestionario tuvo que ser enviado por e-mail y

respondido de igual manera. Además, esta entrevista, junto a la realizada a Gervasio Sánchez, no son inéditas ya que fueron en parte publicadas en dos artículos científicos¹⁰. También en este capítulo son consultadas fuentes archivísticas, como por ejemplo el magnífico archivo *Susan Sontag Papers* que está formado íntegramente por documentos personales de la escritora norteamericana (cartas manuscritas, e-mails, cuadernos de apuntes desde el colegio a la universidad, invitaciones a eventos, cartas de admiradores, pruebas de impresión de sus obras con correcciones, etc.) fechados entre 1939 y 2004 (año de su muerte). Esta colección reúne un total más de 300 cajas y se encuentra en el Departamento de Colecciones Especiales de la Young Research Library de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), universidad en la que la autora de esta tesis realizó una estancia de investigación entre el 24 de septiembre de 2013 y el 22 de junio de 2014.

3.- Estudio estadístico-documental de las portadas de *El País* y *The New York Times*.

En este estudio se realizará un análisis de contenido de las fotografías principales de portada de el diario español *El País* y el estadounidense *The New York Times* con el fin de conocer el tratamiento documental que recibe la fotografía principal de portada en ambas publicaciones. La fotografía principal de portada es la fotografía que, estando o no relacionada con la noticia principal, es la de mayor importancia en la portada. Esa importancia es expresada generalmente a través del tamaño de la imagen, como ocurre con los titulares de la noticia principal del día en portada.

La selección de estas portadas se realizará a través de un muestreo intencional con el fin de acotar el universo documental. En primer lugar, debemos limitar la muestra de este estudio según un criterio temporal. De este modo, se seleccionarán las portadas entre el ataque del 11-S en Nueva York en el año 2001 hasta la Primavera Árabe en 2011. Existe una razón obvia para acotar esta década en concreto y no otra. En primer lugar, la importancia que los atentados de Nueva York del 11-S tuvieron para el orden mundial establecido y que se tambaleó después de tal acontecimiento. Por otra parte, el estudio

¹⁰ Véase CELA, Julia R. y PARRAS, Alicia: “La documentación de la guerra de la antigua Yugoslavia a través de las fotografías de Gervasio Sánchez” en *Documentación de las Ciencias de la Información*, Vol. 35. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012. Págs. 83-99; y PARRAS, Alicia: “El documentalismo gráfico en España y Estados Unidos en los años 80: Miguel Trillo y Mary Ellen Mark” en *Documentación de las Ciencias de la Información* Vol. 36. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012. Págs. 103-123

acaba el 31 de diciembre de 2011 debido a que, después de las protestas acaecidas en el mundo árabe, se cierra también un ciclo. Se trata de una década aproximadamente, en la que se consultan un total de 7.300 portadas, que son las que forman el universo documental. Sin embargo, debemos de continuar aplicando criterios para llegar a los objetivos propuestos en base a nuestra hipótesis. De este modo, el siguiente criterio para acotar el objeto de estudio sería si las imágenes se refieren a un conflicto bélico, atentado terrorista o catástrofe natural. Por lo tanto, la muestra se conforma finalmente de un total de fotografías principales de portada de 445 en *El País* y de 654 en *The New York Times*.

Para el análisis de datos se utilizan 21 categorías de análisis o variables en el programa estadístico IBM-SPSS. Las categorías se han definido en base a las propuestas por Félix del Valle, que las agrupa en *atributos* biográficos (autor, agencia, fecha), temáticos (¿pertenece la imagen a un conflicto, a un atentado terrorista o a una catástrofe natural?) y relacionales (por ejemplo, si la fotografía está relacionada con la noticia principal de portada)¹¹. Cada periódico se analizará por separado para llevar a cabo la comparación final. En este estudio, pueden surgir algunas dudas a la hora del análisis de las imágenes: en el diario *El País*, por su maquetación es fácil distinguir la fotografía principal de portada, ya que en general solo hay una. No obstante, en *The New York Times*, como veremos, la portada suele llevar más de una imagen. En este caso, si las imágenes son del mismo tamaño y se refieren al mismo evento (siempre que sea conflicto bélico, atentado terrorista o catástrofe natural) se analizarán todas aunque sean de distinto autor. Un ejemplo es la portada del 18 de diciembre de 2001:

¹¹ DEL VALLE GASTAMINZA, Félix (ed.): *Manual de documentación fotográfica*. Madrid, Síntesis, 1999. Págs 121-130



Las categorías elegidas para este análisis son:

1. NUNPOR (Número de portada): A cada portada seleccionada se le asigna un número.
2. FEFOT: el día, mes y año de la portada.
3. PER (Periódico): Pueden ser dos, El País o The New York Times.
4. AUTFOT: desconocido, Agencia Reuters, Agencia EFE, Agencia EPA, Associated Press, Fotógrafo freelance. Fotógrafo de El País, Fotógrafo de The New York Times, Agencia AFP, No especificado, Getty Images, Gamma, World Picture News, Polaris, etc.
5. REFEA (Referido a): conflicto bélico, atentado terrorista o catástrofe natural.
6. CONFBEL (Conflicto bélico): Sí o no.
7. ATEN (Atentado terrorista): Sí o no.
8. CAT (Catástrofe natural): Sí o no.
9. TAMIMA (Tamaño de la imagen): una columna, dos columnas, tres columnas, tres columnas o más.
10. ORIENT (Orientación de la imagen): horizontal o vertical.

11. UBICA (Ubicación): centrado, parte superior izquierda, parte superior derecha, centrado izquierda, centrado derecha, parte inferior izquierda, parte inferior derecha, centrado superior, centrado inferior.
12. RELNOT (Relacionado con noticia principal de portada): Sí o no.
13. PAIS: el país en el que ha ocurrido el evento reflejado en esa fotografía.
14. PLA (Tipo de plano): panorámico, general, medio, americano, primer plano, primerísimo plano, plano detalle.
15. BN (Blanco y negro): Sí o no.
16. COLOR: Sí o no o cámara de visión nocturna.
17. LUZ (tipo de luz): natural, artificial, fotografiado de un video.
18. PVIS (Punto de vista): centrado, picado, contrapicado, cenital.
19. ESFOR (Estructura formal): escena, retrato, bodegón, paisaje.
20. TINESCE (Tipo de escena): explosiones, ruinas, edificios, coches atacados o destruidos; enfrentamientos; despliegue militar; matanza, asesinato, tortura, heridos; prisioneros de guerra; huida; vigilancia; saqueos; protección; otros.
21. MUEDOL (¿Muestra dolor la imagen?): Sí o no.

En este programa estadístico, a cada variable se le asigna un número a través de los cuáles conforma los resultados finales. Y a su vez, la interfaz de SPSS nos ofrece una doble visión; por un lado, la vista de variables, en la que se diseña la investigación mediante la introducción de estas variables, y por otro, la vista de datos en la que se van introduciendo las respuestas en forma de número.

Una vez analizadas todas las portadas seleccionadas, se procederá a la extracción de datos estadísticos y al comentario de los conflictos bélicos, atentados terroristas y catástrofes naturales más representados y representativos, así como de otros aspectos relevantes y de interés relacionados con las categorías de análisis¹². También se introducirán brevemente los antecedentes históricos de los eventos comentados para complementar el comentario a través de la consulta de fuentes bibliográficas, como libros y artículos.

¹² Otros conflictos, atentados y catástrofes naturales con menor representación en el estudio pueden dar pie posteriormente a la elaboración de otros artículos científicos.

Documentary Treatment in Photojournalism: Regarding the Pain of Others. A Comparative Study of the Covers of El País and The New York Times (2001-2011)

ABSTRACT

This study, which is my thesis dissertation, is about documentary photography from Susan Sontag's point of view, i.e. from the others pain point of view: why sometimes the victims' pain is shown and sometimes is not? For this purpose, I am comparing the principal photos of the cover of two reference newspapers: *The New York Times* (USA) and *El País* (Spain) from 9/11 until the Arab Spring conflicts in 2011. The selected photos are referred to wars, terrorist attacks and natural disaster.

The methodology of this multidisciplinary study, involving Information Science, Journalism and Photography, includes firstly the selection of covers, secondly the introduction of the information in the database made *ad hoc* in the computer application SPSS and, thirdly, drawing conclusions that allow us to relate and compare the documentary treatment received by the photographs of both newspapers' covers. It should be clarified that with documentary treatment we refer to the complete process of selection, analysis and editing made before the publication of the paper in the photography section.

In addition to the quantitative study, the dissertation has some qualitative research: a historiographical account ranging from the birth of photography to the present day is given, through the best photojournalists, publications and moments that have shaped the profession and its relationship to society, culture and even the power and politics. On the other hand, a study of the ethical issues that come with the publication of certain photographs will be performed. Some interviews are also conducted, for example with photojournalists such as Gervasio Sánchez, National Photography Award, and they are available in the appendix of this thesis.

CAPÍTULO 2

2. Fotografía y fotoperiodismo en España y Estados Unidos. Del nacimiento de la fotografía en ambos países al panorama actual a través de tendencias, estilos y grandes fotoperiodistas

En este capítulo segundo de la presente tesis se recorrerá la historia del fotoperiodismo: desde la invención o aparición de la fotografía hasta el fotoperiodismo en la llamada era digital pasando, cómo no, por el repaso de aquellos fotoperiodistas que han marcado con sus fotografías una época y un hito en la historia, así como de las grandes publicaciones que han servido como plataforma al servicio del fotoperiodismo.

Este capítulo sirve a esta tesis como complemento necesario para que esta pueda desarrollarse, ya que es imposible abordar el tema que nos ocupa sin conocer la evolución de la fotografía y del fotoperiodismo. Aunque la historia de la fotografía ha sido ampliamente trabajado en otras tesis y libros, el objetivo de abordar este tema es enfrentar, por un lado, la historia de la fotografía en España, y por otro, la de Estados Unidos, para extraer conclusiones de cara al estudio comparativo de las fotografías principales de portada de *El País* y *The New York Times*.

2.1 Historia del fotoperiodismo

Desde que la fotografía aparece y se extiende por Europa y Estados Unidos será imprescindible que la mayoría de las noticias sean ilustradas. La fotografía es, entonces, sinónimo de credibilidad y realismo para el lector. Más tarde, cuando el fotoperiodismo es ya una profesión reconocida llegará a convertirse en altavoz de las víctimas de los conflictos bélicos, los atentados terroristas y las catástrofes naturales. Veremos un recorrido a través de la historia de la fotografía: desde los primeros intentos por registrar la realidad, hasta la unión de Niépce y Daguerre; desde los primeros fotorreporteros y sus pesados equipos, hasta la cámara digital que permite mostrar al espectador qué está sucediendo y dónde en tiempo real.

2.1.1 Nacimiento de la fotografía y los primeros conflictos fotografiados

El acto de representación del mundo es un hecho que se remonta a la Antigüedad y que han tratado numerosas disciplinas: desde la historia del arte hasta la física. Desde la imitación exacta de la naturaleza como corriente artística única en el Renacimiento hasta la cámara oscura más primitiva de la que ya tuvo constancia Aristóteles en el siglo IV a.C. Sin embargo existieron múltiples estudios e intentos que fueron forjando los pasos que llevaron a la consecución de lo que hoy llamamos fotografía. Entre ellos cabe citar las máquinas de dibujar renacentistas para el logro de la perfección en la creación de la perspectiva y que fue utilizada por pintores y arquitectos; la cámara lúcida o clara, muy utilizada para realizar siluetas y perfiles según la moda de la Francia del siglo XVIII; o el llamado *physionotrace* del que Gisèle Freund habló como el “precursor ideológico” de la fotografía¹.

Sin embargo, la fotografía como tal no nace hasta la primera mitad del siglo XIX considerándose el año 1839 como el año cero de tal invento. Los protagonistas son **Nicephore Niépce** (1765-1833) y **Louis-Jacques-Mandé Daguerre** (1787-1851) así como **William Henry Fox Talbot** (1800-1877) más preocupado este último, como ya veremos, por el problema de la “fijación”

Empecemos pues hablando de **Niépce**, que fue el primero en obtener en el año de 1816 la primera imagen tomada directamente del natural: el famoso “*Punto de vista tomado desde la ventana de Le Gras*” que sería un tema recurrente para él. De hecho, hoy en día se conserva en el *Humanities Research Center* de Austin una de estas tomas que data del año 1826.

¹ El *fisionotrazo* o *physionotrace* fue inventado por Gilles-Louis Chrétien en 1786. Era un aparato que combinaba tanto la silueta como el grabado. FREUND, Gisèle: *La fotografía como documento social*. Barcelona, Ariel, 2008. Págs. 16-19



NICÉPHORE NIÉPCE, Joseph: *Punto de vista tomado desde la ventana de Le Gras*, 1826. Humanities Research Center de Austin, USA.

Niépce vivió de cerca momentos históricos como la Revolución Francesa e incluso se alistó en el ejército francés revolucionario, por lo que fue testigo del cambio de la sociedad del Antiguo Régimen a la sociedad burguesa. También fue terrateniente, científico e inventor, así como un gran aficionado a la litografía (procedimiento de impresión creado por Alois Senefelder en 1796, hoy en desuso y que consistía básicamente en dibujar sobre una base calcárea la imagen deseada basándose en el principio de repulsión entre el agua y la grasa de la tinta). Muy pronto se embarcó en la búsqueda de procedimientos que permitiesen fijar las imágenes tomadas a través de la cámara oscura (la primera imagen que toma fue en 1816 y de la que ya hemos hablado en el párrafo anterior) pero esta se desvanecía al observarla a la luz².

La solución que encontró a este problema fue el llamado “betún de Judea”, que era un compuesto orgánico resultado de una mezcla de minerales y vegetales del fondo del Mar Muerto. Así, en 1827 comienza a hablar de *heliografías* (del griego *helios*, sol, y *graphos*, dibujo). Con ello se refiere al proceso fotomecánico de fijación y reproducción de imágenes. En cuanto al proceso de captación de imágenes a través de la cámara oscura empleaba el término *punto de vista*.

Sin embargo, no podríamos hablar de Niépce sin hablar de **Daguerre** y la sociedad que formaron el 14 de diciembre de 1829. Daguerre también era francés y comenzó como pintor llegando a ser famoso por sus decorados teatrales. Mención aparte merece el Diorama, una especie de teatro con aforo para 350 personas y situado en París en el que

² SOUGEZ, Marie Loup (coord.) *Historia General de la Fotografía*. Madrid, Cátedra, 2007. Pág.42

los decorados se convertían en un espectáculo en sí gracias a las perspectivas cambiantes y a la iluminación.³

Daguerre y Niépce toman contacto epistolar en 1825 a través del óptico parisino Vincent Chevalier del que ambos eran clientes y, poco después, en una visita de Niépce a París en 1827, conoce el Diorama quedando completamente asombrado ante esta novedad. Sin embargo, en una carta que escribe a su hijo señala que Daguerre *persiste en pensar que estoy más adelantado que él en las investigaciones que nos ocupan. Lo que queda demostrado es que su procedimiento y el mío son totalmente distintos.*⁴

No es hasta 1828 y después de una estancia de Niepce en Inglaterra para dar a conocer su trabajo y buscar apoyos cuando Daguerre le propone la idea de asociarse. El 14 de diciembre de 1829 ambos firman el contrato de asociación en el lugar de residencia de Niépce, Chalon-sur-Saône.

Sin embargo, Daguerre, abandonará Chalon sin presenciar una demostración de los trabajos de Niépce debido a la escasez de luz ya que, recordemos se trata del mes de diciembre. Ambos investigan y experimentan por separado (mantenían relación epistolar) acerca del proceso de fijación y sobre todo, para conseguir un menor tiempo de exposición. Y el gran descubrimiento es el *fisautotipo* para el que se utiliza esencia de lavanda y permite acortar a un día el tiempo de exposición. Tras la muerte de Niépce en 1833, es su hijo Isidre el que se asocia con Daguerre que, por otra parte, vuelve a sus investigaciones con yoduro de plata, que en poco tiempo desembocarían en su invento más célebre: “el daguerrotipo”. Se trataba de un procedimiento por el cual se fijaba en una placa de cobre las imágenes obtenidas a través de la cámara oscura y que lograba acortar el proceso de exposición a tres minutos. Ya en 1838, Daguerre, que poseía una gran visión comercial, además de una gran osadía personal, comienza a promocionar el daguerrotipo y en 1839 es presentado públicamente en la Academia de las Ciencias de París. Más tarde, el Estado compra el invento a cambio de una pensión vitalicia para

³ GERNSEIM Helmut y Alison: *L.J.M Daguerre. The History of the Diorama and the daguerreotype*, London: Secker & Warburg, 1956; y GERNSEIM Helmut: *The Origins of photography*. New York, Thames & Hudson, 1982.

⁴ NIÉPCE, Nicephore: *Correspondance et papiers*. Ed. Manuel Bonnet y Jean-Louis Marignier, Saint-Loup-de-Varennnes, Maison Nicéphore Niepce, 2003.

Daguerre y otra para el hijo de Niépce, ya que se le reconoció como autor de avances que hicieron posible el daguerrotipo.

El tercer actor en la invención de la fotografía es el inglés **William Henry Fox Talbot** (1800-1877). Procedía de una familia adinerada, disponía de mayores medios económicos que los franceses y tenía mayores contactos en la comunidad científica. La gran aportación de Talbot fue el “calotipo” en septiembre de 1840. Gracias a este procedimiento, basado en el nitrato de plata concentrado, se producía una imagen negativa que podía ser positivada posteriormente cuantas veces se quisiera⁵. Las aportaciones de estos tres autores fueron retomadas posteriormente tras otros inventores e investigadores que las perfeccionaron a lo largo del siglo XIX. Como veremos, al principio, la fotografía estaba al servicio de las artes y las ciencias sin llegar a alcanzar su propia autonomía. Sin embargo, poco a poco, fue introduciéndose en la sociedad: primero como moda burguesa gracias al retrato, más tarde como arte, ya que fue fundamental en los “ismos” de comienzos del siglo XX, y por supuesto como testigo de sucesos, conflictos y desastres de la mano del fotoperiodismo.

Por otra parte, aunque hubo numerosas tendencias artísticas en la fotografía: desde el pictorialismo de las primeras décadas del siglo XX hasta la influencia de las vanguardias (como el futurismo, el cubismo o el dadaísmo) nos centraremos para la elaboración de este punto solamente en el género del reportaje gráfico.

Tras el nacimiento de la fotografía y su rápida expansión como técnica a lo largo de Europa, primero, y el mundo después, pronto surgieron tendencias y géneros, así como debates acerca de si la fotografía debía ser elevada a la categoría de arte o relegada a una técnica al servicio del mismo. Según Baudelaire en 1859 en sus Críticas al Salón: *Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la multitud, lo habrá suplantado o corrompido totalmente. Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura. Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a los ojos la precisión que*

⁵ SOUGEZ, Marie Loup (coord.): *Historia General...* Óp. Cit pág.58

*falte a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí tanto mejor. Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria, se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite invadir el terreno en que el hombre le añade su alma, entonces, ¡ay de nosotros!*⁶. Como vemos, lo que Baudelaire no concebía era la fotografía como arte, status que hoy ha alcanzado en todos sus géneros y que es, desde luego, indiscutible. Como vemos, en el comienzo de la fotografía eran negadas las cualidades particulares de la fotografía, la cual estaba siempre al servicio de la pintura. El único país en el cual se mostraron menos reticencias al valor de la fotografía en sí fue en Estados Unidos dónde se hicieron desde un principio fotografías más realistas. Es el caso de Jacob Riis (1849-1914) que publica en 1890 *Cómo vive la otra mitad*⁷. Se trata de la publicación que abrirá el camino del reportaje gráfico de carácter social como género. En ella Riis recoge las fotografías tomadas en las calles y barrios más pobres y miserables de Nueva York: desde Mulberry Street hasta el barrio judío o *jewtown*⁸.

Otros fotógrafos que también se preocuparon por mostrar al mundo cómo vivía esa otra mitad y conseguir realmente que la mitad más afortunada tomase cartas en el asunto fue Lewis Hine (1874-1940) sociólogo de formación para el que la fotografía pasó de ser un complemento de trabajo a la hora de documentarse, a ser su verdadero oficio, pues supo combinar la necesidad de conocer las capas más desamparadas de la sociedad norteamericana, en concreto la neoyorquina, con la denuncia de esas condiciones a través de la fotografía. Comenzó fotografiando las tristes condiciones de vida de los inmigrantes de Ellis Island aunque su trabajo más célebre versó acerca de la explotación infantil en fábricas y minas: niños que en primer plano hacen partícipe al espectador de su situación. Por otro lado y debido a su formación académica como sociólogo escribió ensayos a propósito de las fotografías tomadas, siempre denunciando la situación de los

⁶ BAUDELAIRE, Charles: *Salón de 1859. Cartas al Sr. Director de la Revue Française* (en línea) <http://es.scribd.com/doc/104033802/Baudelaire-Salon-de-1859> [consultado el 10 de noviembre de 2014] Pág. 233

⁷ RIIS, Jacob: *Cómo vive la otra mitad: estudios entre las casa de vecindad de Nueva York*. Barcelona, Alba, 2004.

⁸ Véase punto 2.1.4.2 Grandes fotoperiodistas: Jacob Riis.

más desfavorecidos. Un ejemplo es “Social photography. How the camera may help in the social uplift”⁹. Cabe citar también que las famosas fotografías de la construcción del famoso Empire State son obra de Hine.

Según Tim Gidal el antecedente más próximo a lo que hoy entenderíamos por foto reportaje sería el aguafuerte “Yo lo vi” de la serie *Los desastres de la guerra* de Goya¹⁰. En este grabado de la serie “Los caprichos” se ve el éxodo de españoles tras el avance de las tropas francesas: mientras una madre sujeta con expresión de dolor a su bebé, un clérigo caricaturizado, escapa con una bolsa que suponemos es de dinero. El nombre del grabado “Yo lo vi” deja claro que Goya quiere dejar patente la objetividad de la escena.



GOYA, Francisco De: *Yo lo vi* (1810-1814). Estampa núm. 44 de la serie *Desastres de la guerra*, Museo del Prado, Madrid.

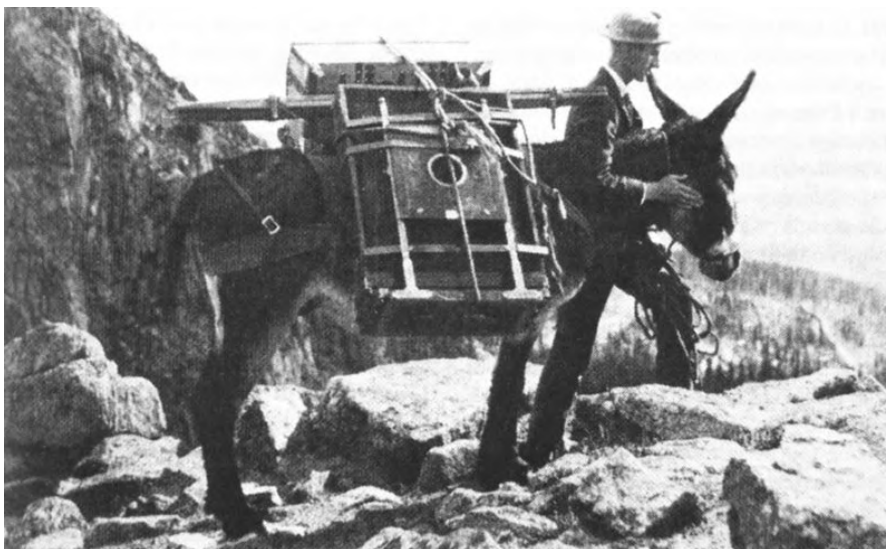
Por otro lado, el empleo de la palabra “reportaje” comenzó a usarse durante la Guerra de Secesión de los Estados Unidos de América (1861-1865) en la que confluieron otros adelantos como el telégrafo. Así, a la fotografía se le unía la posibilidad de una rápida transmisión de noticias, o al menos, más rápida de lo que hasta entonces era posible. Sin embargo, todavía eran daguerrotipos en los que veíamos a unos soldados posando

⁹ En *Proceedings National Conference of Charities and Corrections*, 1909.

¹⁰ GIDAL, Tim: *Modern Photojournalism. Origin and evolution, 1919-1930*, Nueva York, MacMillan, 1973.

estáticos antes del comienzo del combate en el campo de batalla¹¹. La importancia radica en que fueron los primeros daguerrotipos periodísticos.

El primer conflicto fotografiado fue la independencia de Texas de México y su anexión como estado a la Unión en 1846. Imaginemos cómo sería el equipo del fotógrafo: placas de vidrio, cubetas, etc. Además se necesitaba un cuarto oscuro. El mejor ejemplo de este “equipo” con el que debía cargar un fotógrafo y su ayudante lo tenemos en la foto atribuida a William Henry Jackson: *Los colaboradores del fotógrafo*. En ella vemos un burro cargado con todos los utensilios necesarios llevado por el ayudante del fotógrafo. Al fondo, un paisaje escarpado, como podemos contemplar en la siguiente fotografía, nos transmite la dificultad del oficio en ese momento.



JACKSON, William Henry (atribuida a): *The photographer's assistants* (1873?) Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA.

Así, episodios tan tristes como las guerras han sido testigo de los avances y de la evolución de la fotografía debido a la necesidad de aligerar peso para sacar imágenes cada vez más arriesgadas (recordemos el famoso y repetido lema de Robert Capa *Si tus imágenes no son lo suficientemente buenas es que no estás lo suficientemente cerca*¹²) y de la rapidez por transmitir imágenes a las revistas o magazines que paulatinamente fueron surgiendo a instancia del florecimiento de la prensa en la última mitad del siglo

¹¹ M.A. Rodríguez, “La fotografía durante la Guerra de Secesión (1861-1865)”, *Clio* 35, 2009.
<http://clio.rediris.es> ISSN 1139-6237 (Proyecto CLIO, REDIRIS)

¹² CAPA, Robert: *Ligeramente desenfocado*. Madrid, La Fábrica, 2009.

XIX y el primer tercio del siglo XX. Por ello iremos repasando algunos de estos conflictos bélicos en los que han sido más patentes esos progresos.

Empecemos hablando por la guerra de Crimea (1854-1858). Ya podemos hablar del fotógrafo, del autor, con nombres y apellidos, y del oficio en sí mismo. Así, los dos fotógrafos más famosos en este conflicto fueron Roger Fenton y James Robertson, y junto a ellos el ayudante de este último Felice Beato. El primero es considerado el primer fotoperiodista de la historia y como curiosidad cabe añadir que no aparecía ni un muerto en ninguna de sus fotografías de esta guerra, muy probablemente debido a los equipos tan pesados que portaban y que les impedía estar dónde la acción bélica tenía lugar.

De hecho el *Times* escribió “El fotógrafo que sigue la senda de los ejércitos modernos debe conformarse con las condiciones de reposo y con la naturaleza muerta que queda cuando el combate termina”¹³. Por tanto, se daba por hecho que el fotógrafo debía conformarse con lo que la batalla dejase para él después de producirse: el desorden, la huella de la muerte y la destrucción, quizá algún herido reciente pero debía de olvidarse de captar el dinamismo de la batalla en vivo: con equipos tan pesados y la censura que aguardaba en las redacciones y en los gobiernos no podía aspirar a más por el momento.

Después de esta guerra de Crimea vinieron otros muchos conflictos bélicos que fueron igualmente fotografiados: la Segunda Guerra del Opio (1856-1860), la Guerra de Secesión norteamericana (1861-1865), la Guerra Franco Prusiana (1870-1871), las Guerras Coloniales, la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905) y otros conflictos como la Comuna de París (1871) dónde los defensores de esta comuna no dudaron en dejarse fotografiar, sin embargo, dichos retratos fueron su sentencia de muerte ya que sirvieron para que la policía les identificase, condenase y posteriormente fusilase.

Mención aparte merece el fotógrafo neoyorquino **Mathew Brady** (1823-1896) quien puso todo su empeño en documentar precisamente la Guerra Civil norteamericana (o de Secesión) y, si bien al principio, él mismo se encargó de cubrir la guerra, posteriormente contrató a más de veinte fotógrafos para que recorriesen el país en busca de instantáneas

¹³ SOUGEZ, Marie Loup (coord.): *Historia General...* Óp. Cit. Pág.386

de este conflicto¹⁴. Mientras tanto, él se encargaba de organizar todo desde Washington, y sin ir más lejos, en 1863, organizó una exposición en su galería de Nueva York bajo el nombre de “La batalla de Antietam” en la que, muy posiblemente, fuese la primera vez en la que se mostraban cadáveres en las imágenes expuestas en las paredes de una galería¹⁵. Por ello y por todos los retratos de personalidades norteamericanas del siglo XIX, entre las que se encontraban Abraham Lincoln o Edgar Allan Poe, es considerado uno de los primeros fotorreporteros estadounidenses¹⁶. Sin embargo, ¿qué opinaría la sociedad norteamericana del siglo XIX sobre aquellas fotografías tan crudas que mostraban por primera vez la muerte tras la batalla? A continuación, podemos ver un ejemplo de estas imágenes de la batalla de Antietam, en este caso, tomada por un colaborador de Brady, Alexander Gardner.



GARDNER, Alexander: *Antietam, Maryland. Bodies in front of the Dunker church* (1862) Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA
<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print>

¹⁴ Véase punto 2.3, en el que se profundiza en el trabajo de Mathew Brady y de sus colaboradores.

¹⁵ LUMINOUS LINT: *Mathew Brady* (en línea) http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Mathew_Brady/A/ consultado el 10 de noviembre de 2014]

¹⁶ CAPA, Cornell (ed.) *The International Center of Photography: Encyclopedia of Photography*. New York, Crown Publishers, Inc. A Pound Press Book. 1984 págs.76-77

A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX era cada vez más habitual la ilustración de las noticias con fotografías y el público ya se había acostumbrado a este hecho. El siglo XX abre además con otro fenómeno en el mundo de lo audiovisual: el cine. Este hecho influiría en el desarrollo y evolución del reportaje ya que a partir de ahora no bastaría con una foto en la portada sino con una serie de ellas que nos describan el acontecimiento narrativa, cronológica o temáticamente. Además, se abren paso otros temas dignos de convertirse en reportaje: los desastres naturales como el terremoto y posterior incendio en San Francisco (1906) y cuyas impactantes fotos inspiraron y sirvieron de base documental a Hollywood treinta años más tarde en la película *San Francisco* con estrellas como Clark Gable y Spencer Tracy.



GENTHE, Arnold: *San Francisco earthquake and fire of 1906* (1906) Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA

2.1.2 La evolución del reportaje como género y el impacto de las dos Guerras Mundiales y la Guerra Civil española en la fotografía y el periodismo.

A comienzos del siglo XX se produce lo que el catedrático portugués Jorge Pedro Sousa califica en su libro *Historia crítica del fotoperiodismo occidental* como “la pre-revolución del fotoperiodismo”¹ Conviene aclarar que partimos de que las técnicas y estilos utilizadas por los primeros fotógrafos estaban claramente influenciadas por la pintura. De hecho, no es de extrañar que los primeros fotógrafos fuesen pintores. Sin embargo, y debido a la demanda cada vez mayor de incluir fotografías que ilustren las noticias publicadas en prensa, estas fotografías comenzarán a tener un estilo y una técnica definidos y un contenido indispensable para el lector. En otras palabras, la fotografía adquiere importancia en el periodismo por su contenido autónomo.

Ya no es solo el apoyo del texto, es la otra mitad de la noticia sin la que el lector no concibe ya la prensa. Como señala Margarita Ledo Andión estas primeras décadas del siglo XX *son años de sobrevaloración de la técnica, la cámara es la que hace bien o mal o mal el trabajo*². Y con ello, se hace referencia a la supremacía de la cámara por encima del trabajo del fotógrafo. Es la cámara la que registra la realidad y el fotógrafo “sólo” selecciona el momento que se va a registrar.

Los movimientos que tienen lugar en esta *pre-revolución* del fotoperiodismo son tres. El primero de todos fue la *Photo Secession* fundado por Edward Steichen y Alfred Stieglitz. Este movimiento buscaba el reconocimiento de la fotografía como una disciplina de las Bellas Artes, autónoma, y contaba con la mítica revista *Camera Work*, editada elegante y suntuosamente, por el propio Stieglitz, como altavoz del movimiento donde se publicaban las fotografías de los fotógrafos incluidos dentro de este movimiento.

¹ SOUSA, Jorge Pedro: “La pre-revolución del fotoperiodismo. El siglo XX: se abren las puertas a la experimentación” en *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla, Comunicación Social, 2011. Pág 76,

² LEDO ANDIÓN, Margarita: *Fotoxoc y xornalismo de crise*. A Coruña, Edición do Castro. 1988. Pág.25

Se trataba de una corriente profundamente influida por el modernismo y por la estética industrial que primaba en aquel momento en Estados Unidos³. Al propio Stieglitz se le señala como el primer “fotógrafo moderno” ya que incorpora recursos propiamente fotográficos en el modo de mirar y componer, hasta llegar a la abstracción mediante el uso de la profundidad de campo⁴.

El segundo movimiento es la *Straight Photography* que promueve básicamente una fotografía pura en la que el fotógrafo crea a partir de los recursos que la disciplina y la técnica le ofrecen: encuadre, luz. Volviendo una vez más al catedrático Jorge Pedro Sousa: “la *Straight Photography* es, en resumen una fotografía pura, más creativa, que apuesta por que el proceso de significación se apoye en ella misma, esto es en la autonomía del médium en cuanto que sistema de representación visual del mundo”.⁵

Y, por último, en 1925 nace un nuevo movimiento a partir de la exposición en Manheim *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad, de donde el movimiento toma el nombre). Se busca el “orden fotográfico”, es decir, la nitidez y la precisión en la fotografía: el rechazo a la manipulación, al retoque. Este movimiento servirá en la URSS al comunismo y a su glorificación al igual que al fascismo italiano, al nazismo de Hitler e incluso al franquismo.

Los dos hechos de mayor trascendencia que marcaron un antes y un después en la fotografía y en el reportaje como género fueron las dos Guerras Mundiales. Además, este periodo se corresponde con la primera revolución del fotoperiodismo, que abarca desde la década de los años diez del siglo XX hasta los años sesenta.

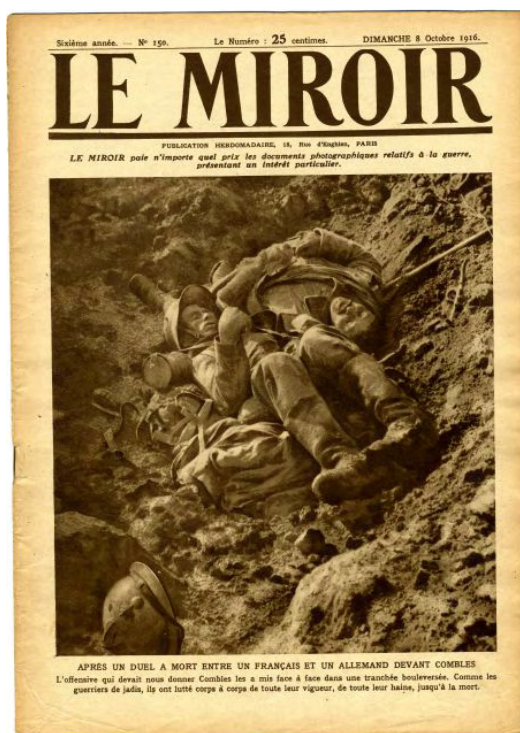
La Primera Guerra Mundial (1914-1918) estuvo marcada por la censura. Los gobiernos eran ya conscientes del poder del periodismo y sobre todo, la fotografía. Apenas se vieron imágenes de los millones de muertos repartidos por el campo de batalla. Como ejemplos de fotografías “icono” de esta guerra podemos citar la declaración de la Primera Guerra Mundial en la portada del primer número del *Illustrierte Kriegs Zeitung*

³ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART: *Pictorialism in America* [disponible online] http://www.metmuseum.org/toah/hd/pict/hd_pict.htm [consultado el 20 de octubre de 2014]

⁴ Según el profesor Félix del Valle, en un email a la autora el 20 de marzo de 2013.

⁵ SOUSA, Jorge Pedro : *Historia crítica...* Óp. Cit, pág 79

de Otto y Georg Haeckel, o la portada del número 150 de *Le Miroir* que muestra a un soldado francés y a otro alemán muertos, y que data del 8 de octubre de 1916⁶.



Le Miroir, n° 150, portada del 8 de octubre de 1916. 33,5 × 24 cm, BnF, Estampes et Photographie,

Durante el conflicto y debido al miedo de que la guerra fuese impopular, se prohibió la presencia de fotoreporteros en los campos de batalla a excepción de algunos como los británicos John Warwick Brooke y Ernest Brooks quienes fueron enviados al frente gracias a la intervención del embajador británico en Washington. Alemania, por otro lado, prohibió tajantemente las imágenes del conflicto. Pese a esto, hay que señalar que algunos periódicos ya tenían un *staff* de fotoperiodistas.⁷

En el periodo de entreguerras la fotografía se consolidó no solo como medio para informar sino como arte en sí. Ya no estaba al servicio de la pintura y, además, comenzaba a ser estudiada en universidades y escuelas. Recordemos que estamos en el contexto de las democracias occidentales, la II República en España y la República de Weimar en Alemania.

⁶ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE: *La presse a la Une. De la gazette à Internet*. Exposición, 2014 [disponible online] http://expositions.bnf.fr/presse/grand/pre_071.htm [consultado el 20 de octubre de 2014]

⁷ SOUSA, Jorge Pedro: *Historia crítica...* Óp. Cit, pág. 85

En el periodo de entreguerras (1918-1939) se dan ciertas condiciones para el desarrollo de la fotografía, que básicamente se resumen en la utilización sistemática de la fotografía por parte de las revistas ilustradas, la aparición de la instantánea (Leica, Rolleiflex), las mejoras en las cámaras de gran formato y el aumento en la sensibilidad de los materiales fotográficos. Además de estos avances técnicos, debemos tener en cuenta otros muchos de carácter socioculturales e íntimamente ligados al florecimiento de las libertades propiciadas por las democracias occidentales. Nacerían las revistas ilustradas *Vu* (1928), *Regards* (1931), *Picture Post* (1938) y *Life* (1936); también comenzarían a surgir agencias fotográficas independientes, como por ejemplo *Dephot* (1928)⁸.

El catedrático Jorge Pedro Sousa, que ya hemos mencionado anteriormente, condensa en cinco puntos las causas del auge del fotoperiodismo en Alemania durante la República de Weimar (1919-1933), época en la que florecieron numerosas revistas ilustradas en las que se basarían otras como *Vu* y *Regards*. Sin embargo, estos cinco puntos, cinco condiciones, podrían hacerse quizá extensible al resto de países.

La **primera** de estas condiciones es la aparición de nuevos flashes y la venta de cámaras de 35 mm, como la Leica y la Ermanox. La **segunda** hace referencia al nacimiento del fotoperiodismo como profesión (que podríamos decir que es la característica *sine qua non* de la primera revolución del fotoperiodismo). La **tercera** es la actitud experimental y de colaboración entre fotoperiodistas, editores y propietarios de las revistas ilustradas. La **cuarta** tiene que ver con la publicación de reportajes de temática cotidiana con la que se identifica el conjunto de los lectores; y, por último, el ambiente cultural y el soporte económico como **quinta** condición del desarrollo del fotoperiodismo moderno.

¿Por qué hemos dicho que estas condiciones podrían hacerse extensibles al resto de países? Bien, en primer lugar, porque se trata de una época de libertad y bienestar económico en casi todos los países occidentales. Son los *felices años veinte* caracterizados por el optimismo, la mirada puesta hacia el futuro y la bonanza económica. Además, las mejoras técnicas no sólo llegan a Alemania sino que en

⁸ SOUSA, Jorge Pedro: *Historia crítica...* Óp. Cit. Pág. 87

Estados Unidos o Francia comienzan a usarse *Leicas* o *Ermanox*. Y lo mismo sucede con la cuarta y quinta condición: es un período de tiempo que favorece la libertad de expresión y de creación.

Por supuesto, estos avances traerán también la evolución de la fotografía *live* y su consolidación. Esta fotografía es de tipo documental y consiste en mostrar sujetos y situaciones espontáneas, sin ningún tipo de pose. El fotorreportero por excelencia de esta época y pionero de la *candid photography* o fotografía *live* es Erich Salomon *Herr doctor* (1886-1944). Realizaba reportajes de interior, siempre con una Ermanox en mano, y sabía captar el momento esencial sin entrometerse en la escena, a la vez que era capaz de mostrar a personalidades públicas como seres humanos. Fue de los primeros fotógrafos que dieron mayor importancia al tema que a la nitidez de la fotografía y por eso es considerado uno de los *padres del fotoperiodismo*⁹. Además, firmaba sus fotos, lo cual supone que el fotógrafo no es ya anónimo sino que reconoce y le reconocen su trabajo. Así, también comienza el concepto de “fotoperiodista estrella”. De hecho, mientras que el retrato fotográfico se gesta en Francia, es Alemania el país que, según Gisele Freund, da a luz a los *primeros grandes reporteros fotográficos dignos de ese nombre, que dieron prestigio al oficio*¹⁰.

Es durante esta época y en Alemania, cuando se crea también un nuevo *estilo* en las forma de combinar texto e imagen en las publicaciones periódicas¹¹. Ahora la fotografía ya no solo ilustra, es el elemento contextualizador y explicativo de la noticia basándose en el fotoensayo¹².

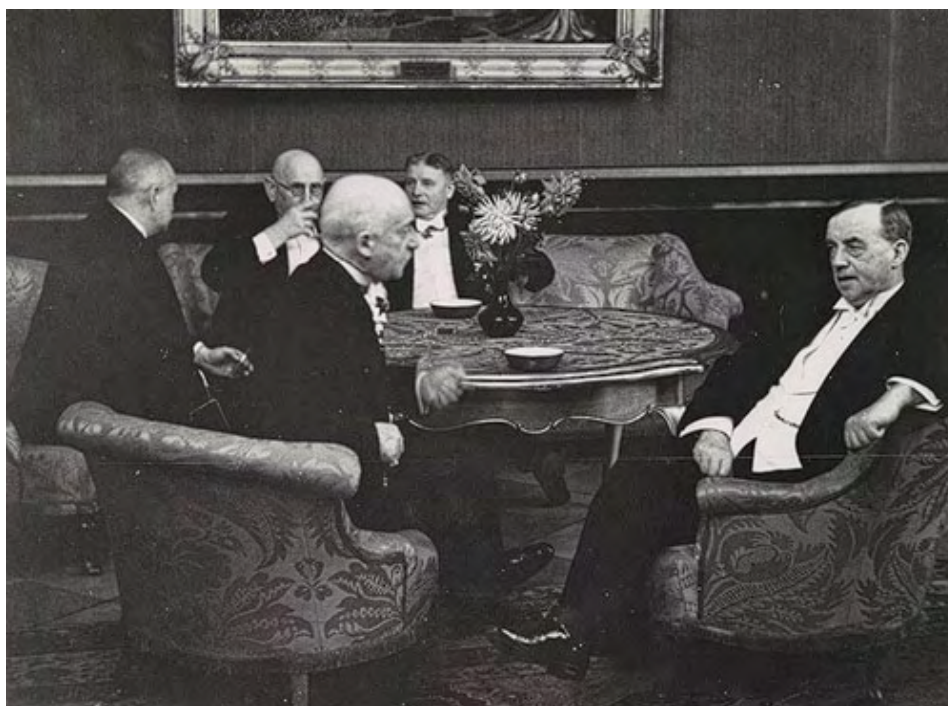
La *candid photography* se llamaba así precisamente porque su bandera era la espontaneidad, casi el *voyeurismo*. Suele ser fotografía de interior por lo que se usan cámaras fotográficas ligeras y grandes velocidades en los tiempos de exposición. La idea es no entrometerse en la escena que se está fotografiando.

⁹ SOUGEZ, Marie Loup (coord *Historia General...* Óp. Cit. Pág 423

¹⁰ FREUND, Gisèle: *La fotografía...* Óp. Cit. Pág.99

¹¹ Gracias a los editores Kurt Korff (*Berliner Illustrierte Zeitung*) y Stefan Lorant (*Münchener Illustrierte Presse*). Véase punto 2.3.2.1 Revistas ilustradas: el caso de *Life* en esta tesis.

¹² SOUSA, Jorge Pedro: *Historia crítica...* Óp. Cit. Pág. 94



En Estados Unidos, durante este periodo de entreguerras acontecen dos eventos de gran importancia para el fotoperiodismo y que serán un hito en la historia de la fotografía. Por un lado, nace la revista *Life* en 1936 de la mano de Henry Luce que, con el paso del tiempo, este *magazine* ha supuesto una concepción distinta de la fotografía: no solo el fotoperiodista es ya un profesional considerado y respetado, sino que el tratamiento que recibirá la imagen a partir de ahora será sustancialmente diferente: no ilustrará la noticia sino que se convierte en “la noticia” por derecho propio¹³. Recordemos que en este momento, son muy pocos los hogares que cuentan con televisión por lo que la única manera de ahondar en los sucesos será mediante el reportaje fotográfico de *Life*. Y por otro lado, el otro hito será la *Farm Security Administration* (FSA) (1935-1942), puesto en marcha con la intención de mostrar cuáles habían sido los resultados y consecuencias del *New Deal* de Roosevelt. Lo curioso es que aún siendo un encargo gubernamental, los fotógrafos consiguieron que su trabajo se convirtiese en denuncia de la situación que en ese momento atravesaba “la otra América”. La Gran Depresión había conformado una nueva clase nómada en busca de trabajo, sobre todo por el suroeste de Estados Unidos. El resultado de este proyecto fueron miles fotografías que en aquel momento se publicaron en la mayoría de diarios y que con el tiempo dieron lugar a numerosas

¹³ Si bien esta revista ya existía desde 1883 con ese nombre pero como una revista de humor e interés general fundada por John Ames Mitchell and Andrew Miller, que poco tenía que ver con el *magazine* que posteriormente desarrolló Henry Luce cuando la adquirió en 1936.

publicaciones. Entre los fotógrafos que trabajaron para la FSA se encuentran Dorothea Lange, Walker Evans, Russell Lee, Ben Shahn, Carl Mydans y Arthur Rothstein. Más tarde se incorporarían otros como Jack Delano o Gordon Parks.

Ya en 1936, con la **Guerra Civil española (1936-1939)**¹⁴ llega la experimentación al campo de la fotografía: mientras que, como ya vimos en la Primera Guerra Mundial, la fotografía era censurada y los fotorreporteros no podían acceder al campo de batalla, los adelantos técnicos, la identificación de fotógrafos de renombre con el bando republicano y las numerosas revistas ilustradas permitirán que gran parte del mundo occidental sea testigo del conflicto. Fotógrafos de la talla de Robert Capa, Gerda Taro o David Seymour *Chim* forjaron y consolidaron su carrera de fotoperiodistas en esta guerra. Algunos como Gerda Taro dejaron incluso su vida en ella y otros, como muchos fotoperiodistas españoles, vieron su trabajo condenado al olvido durante la posterior dictadura franquista.

Estos fotorreporteros convivieron con el pueblo que fue el único perdedor de esta guerra. Como Robert Capa diría: *“En Bilbao las sirenas aullaban su aviso. Un largo trompetazo al avistar a los invasores por los aires. Tres toques cortos cuando estaban justo encima. A veces había entre quince y veinte incursiones en una mañana. No podías bajar cada vez al sótano que no era un refugio, ni bajo el puente que tampoco servía de mucho, o al túnel que era lo mejor, entre quince y veinte veces cada mañana con los niños. Por eso, cogías la manta y te sentabas en los sacos de arena frente al buen refugio que había en las cámaras acorazadas de los bancos, con un sombrero de papel para protegerse del sol. Cuando sonaban tres toques, tres toques histéricos, las calles quedaban vacías. La policía disparaba para apresurar a los rezagados hacia los sótanos”*¹⁵.

Las fotos tomadas por todos estos fotógrafos en la Guerra Civil sirvieron muchas veces como forma de denunciar a la comunidad internacional las atrocidades que se estaban cometiendo sobre la población civil. Si leemos las biografías de Robert Capa, Gerda Taro o David Seymour *Chim*, veremos que no son fotoperiodistas neutrales sino que toman partido y lo toman por el bando republicano. En palabras de Cornell Capa

¹⁴ Véase punto 2.2.3: La Guerra Civil española (1936-1939) : un frente abierto para la fotografía.

¹⁵ WHELAN, Richard: *Robert Capa, obra fotográfica*. London-New York. Phaidon, 2007. Pág. 132

(hermano de Robert Capa) fueron *una brigada internacional de centro-izquierda armada con sus cámaras fotográficas*¹⁶.

La mayoría de estos fotoperiodistas habían huido de su países de origen debido al nazismo y en concreto, a la persecución sistemática emprendida a los judíos. Por ejemplo, Robert Capa emigró de su Hungría natal a Berlín y desde ahí a París y lo mismo ocurrió con su compañera Gerda Taro, alemana de nacimiento pero hija de judíos polacos por lo que también emigró a Francia. Ellos ya luchaban contra el nazismo y el fascismo en pro de la libertad por lo se encontraron con que los ideales de los republicanos españoles eran también sus ideales y viajaron hasta España para retratar tanto lo que en el bando republicano acontecía, como el sufrimiento del pueblo, de los que menos tenían pero más sufrían.

Como medio de publicación encontraron las grandes revistas de la época que estaban en su edad de oro. Es el caso de *Life* en Estados Unidos o *Regards*, *Vu* y *Ce Soir* en Francia. Sin embargo, su denuncia de poco sirvió en aquel momento: con los nazis experimentando sus armas sobre el país y el acuerdo de no intervención del resto del mundo la victoria estuvo clara. Sin embargo, esas fotografías, con el tiempo, cumplieron su misión y hoy se han convertido en icono.

Otras muchas fotos de la Guerra Civil española no se han convertido en símbolo pero nos han servido para documentar cómo la población vivió el día a día del conflicto: desde los primeros meses en Madrid dónde aún la comida no escaseaba y las verbenas continuaban celebrándose hasta los hospitales de campaña que ocuparon emplazamientos antes lujosos o la mítica Cibeles enterrada entre sacos terreros. Al igual que muchos años después ocurriría en el cerco a Sarajevo, los habitantes de Madrid intentaron seguir, en la medida de lo posible, con su vida cotidiana. Así, continuaron los espectáculos (con las vedettes, eso sí, algo más delgadas), también los niños siguieron viniendo al mundo y los madrileños continuaron frecuentando los bares y las cafeterías, aunque muchas veces no sabían muy bien qué es lo que tomaban: *en las terrazas de la Gran Vía se sientan los madrileños a tomar productos de sabor extraño, a los que se sigue llamando vermouth o café porque nadie quiere averiguar su contenido químico*

¹⁶ LÓPEZ MONDEJAR, Publio: *Historia de la fotografía en España*. Barcelona, Lunwerg Editores, 2003. Pág. 162

[...] *En pleno verano se combate el calor con bebidas gaseosas de inconfesable composición química. Se les llama “refrescos infernales”, y los vende un conocido bar de la Puerta del Sol, que desapareció en la posguerra*¹⁷

Por otro lado, y aunque los grandes fotoperiodistas como Robert Capa, Gerda Taro o David Seymour *Chim* forjaron el inicio de su leyenda en las fotografías que tomaron en la Guerra Civil española, también hubo fotógrafos españoles que tomaron fotos de la contienda, especialmente en Madrid. Entre ellos destaca Agustí Centelles o los Hermanos Mayo, quienes tomaron su nombre del Primero de mayo, festividad de los trabajadores.

Las fotografías pueden utilizarse también como propaganda y pueden convertirse en una de las armas más poderosas en una guerra, cómo ocurrió en España con el lamentable bombardeo sobre Guernica acaecido el lunes 26 de abril de 1937 día de mercado y por tanto, mucho más bullicioso que otro lunes cualquiera. Durante más de cuatro horas la Legión Cóndor alemana bombardeó la ciudad dejando un total de entre 150 y 250 víctimas mortales¹⁸. Este triste acontecimiento fue utilizado por el bando nacional para desprestigiar y acusar al republicano frente a la comunidad internacional cuando tal horror (hoy nadie lo duda) fue causado por la Legión Cóndor nazi. ¿Cómo lo hicieron? A través de la fotografías. Estas solo muestran ruinas por lo que solo cambiando el pie de foto conforme a nuestra intención o gusto tendremos un culpable u otro. Cómo señala Susan Sontag en el célebre ensayo *Ante el dolor de los demás: para los que están seguros de que lo correcto está de un lado, la opresión y la injusticia del otro, y de que la guerra debe seguir, lo que importa precisamente es quién muere y a manos de quién*¹⁹.

Sin embargo, Guernica siempre será recordado por el famoso cuadro de Picasso con el mismo nombre, que elaboró gracias a las fotografías que llegaron a sus manos (recordemos que en ese momento Picasso vivía en París) y que sirvió de propaganda al bando republicano. Este cuadro es el verdadero icono que nos recuerda quiénes fueron las víctimas y que la guerra es siempre injusta sea quien sea el vencedor o la causa.

¹⁷ GUERRA DE LA VEGA, Ramón: *Madrid : Historia de la fotografía. Tomo II, II República y guerra civil 1931-1939*. Madrid, Street Art Collection, 2005.

¹⁸ PATTERSON, Ian Robert: *Guernica y la guerra total*. Madrid, Turner, 2008.

¹⁹ SONTAG, Susan: *Ante el dolor...* Óp. Cit. pág. 18

Pero esta historia ya es de todos conocida, y sólo nos sirve de preámbulo para referirnos al último descubrimiento documental del paradero de un gran número de fotografías de los citados míticos fotoperiodistas, que se encontraban en la denominada “Maleta Mexicana”, nombre con el se conocen las tres cajas con más de 4.500 negativos recuperados en México D.F en el año 2007. Se trata de negativos de fotografías de los tres grandes fotógrafos que estuvieron presentes en la Guerra Civil española: Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour *Chim*, y que se daban por perdidos. El contenido de esta famosa maleta nos habla precisamente de la importancia de preservar la memoria y, al mismo, tiempo nos resucita toda una época mítica. Lo que ocurrió con aquellos negativos lo podemos resumir así: Robert Capa, al huir de la ocupación Nazi en Francia con rumbo a Nueva York le entrega los negativos a su ayudante Cziki Weisz quién organizó todos los negativos, según él mismo nos refiere en 1975: *En 1939, cuando los alemanes se acercaban a París, metí todos los negativos de Bob en una mochila y me la llevé en bicicleta a Burdeos, para intentar embarcarla a México. Por la calle me encontré con un chileno, y le pedí que llevara mis paquetes de película a su consulado, para que no les pasara nada. Accedí*²⁰. Los negativos, en su azaroso destino, llegaron a manos del general Francisco Aguilar González, quien era en aquel momento el embajador mexicano en el gobierno de Vichy en 1941–1942 y quien, supuestamente, los incluyó en su equipaje en su regreso a México. Sin embargo, no está claro si el general era consciente o no de la importancia de los negativos y por qué los tuvo tanto tiempo guardados, hasta que su hija Grace, en su lecho de muerte se los confió al director de cine mexicano Ben Tarver, quien a su vez se los entregó, sin ningún tipo de compensación económica, a Cornell Capa, hermano de Robert Capa y conservador del International Center of Photography, donde actualmente se encuentran²¹.

Estos negativos, entre los que podemos encontrar por ejemplo, la famosa foto de la mujer mirando al cielo mientras amamanta a su bebé, perteneciente a *Chim*, siguieron el mismo camino que cientos de miles de españoles hacia el exilio, por ello, constituyen uno de los mayores alegatos en contra de la guerra y sus consecuencias, lo que hoy llamamos “daños colaterales” pero que, sin duda, tuvieron entre sus víctimas a personas

²⁰ YOUNG, Cynthia: *Historia de la Maleta Mexicana* [en línea] (2008) . Disponible en : http://museum.icp.org/mexican_suitcase/castella/historia.html [Fecha de consulta: 15 de abril de 2013]

²¹ YOUNG, Cynthia: *Historia de la Maleta Mexicana...* Óp. Cit.

inocentes. Es por ello, que el valor de los negativos contenidos en la Maleta Mexicana es incontestable. El experto en la Guerra Civil española, Sebastian Faber, comenta en el documental acerca de esta Maleta, cómo, para una mujer de clase media norteamericana *abrir la revista Life y ver fotos de niños rescatados de una casa derrumbada en Madrid o Barcelona por un bombardeo suponía un gran shock*²². Como vemos, ciertas imágenes suponían un verdadero trauma para el espectador de aquel momento, que recibía las imágenes a través del medio impreso y ya por aquel entonces, con una gran calidad de imagen e impresión.

Sin duda, la fotografía jugó un papel imprescindible documentando la Guerra Civil española, un papel hasta entonces nunca visto, y así, tres fotoperiodistas extranjeros van a registrar con su cámara un conflicto que sucede fuera de sus países y, sin pretenderlo, crean un nuevo estilo: ya no se fotografía el antes y el después de la batalla, se capta la lucha mientras ocurre: explosiones, fotos borrosas, balas rozando sus cabezas. De este modo, es tal su compromiso y entrega que los tres morirán en distintos conflictos bélicos (Gerda Taro precisamente en España en la batalla de Brunete) como si el título del libro de Robert Capa *Death in the making* fuese una premonición²³.

Con la **Segunda Guerra Mundial (1945-1949)** el fotoperiodismo siguió contando y denunciando los horrores de los conflictos. Si la Guerra Civil Española fue campo de experimentación, la Segunda Guerra Mundial fue la consolidación definitiva del fotoperiodismo, de las agencias de noticias y de las grandes publicaciones. Nunca antes había sido más importante la comunicación visual en el periodismo. Como señala el catedrático Jorge Pedro Sousa, durante este conflicto hubo tres corrientes: por un lado, la que mostraba e intentaba demostrar la heroicidad de los aliados; en segundo lugar, Hitler y la grandilocuencia del ejército Nazi; y por último, el punto de vista de la guerra de la población polaca (recordemos en este punto las fotografías del gueto judío de Varsovia, el más grande de toda Europa, en el que desgraciadamente se inmortalizaron algunas las escenas más crueles de la invasión nazi)²⁴.

²² ZIFF Trisha: *La maleta mexicana* [video] México-España, 212 Berlin & Mallerich Films Paco Poch, (52:09 min.), 2011.

²³ Véase el libro escrito por el propio fotógrafo: CAPA Robert: *Death in the making*. Nueva York, Covici-Friede Publishers, 1938.

²⁴ SOUSA, Jorge Pedro: *Historia crítica...* Pág. 137

Durante esta guerra fue habitual el uso de la fotografía *live*, es decir, captación de momentos que están ocurriendo en ese mismo instante en las que el fotógrafo no interviene, es un mero testigo captando la escena. Sin embargo cada bando la adaptó a su manera: mientras que los fotógrafos en el bando de los aliados optaron por una narración realista de los hechos centrándose en los horrores nazis, los fotógrafos al servicio de las tropas nazis utilizaron la fotografía *live* para ensalzar la figura de Hitler y de su ejército tomando fotos de este pasando revista a sus tropas o dando discursos. Es decir, la fotografía aunque esté captando un hecho real y objetivo es adaptable a lo que se quiera contar: los nazis iban perdiendo la guerra pero mientras sus majestuosos y potentes aviones estuviesen en el aire no iban a dejar de ser fotografiados. Lo contrario hubiese supuesto la derrota mucho antes.

Robert Capa fue de nuevo el fotorreportero estrella consolidando así su propio mito ya que captó aquellas borrosas (y famosas) imágenes del Desembarco de Normandía el 6 de junio de 1944. Al igual que en la Guerra Civil española, Capa no dudó en mezclarse con los soldados aliados en la playa arriesgando su propia vida a cambio de sacar tres rollos de película aunque solo nos han llegado una decena aproximadamente debido a la torpeza del operador del laboratorio²⁵. De nuevo, queda patente su máxima mil veces repetida en lo borroso de las imágenes: *Si tus fotos no son lo bastante buenas es que no estás lo suficientemente cerca.*

Otros grandes fotógrafos de aquel momento fueron Henri Cartier-Bresson, W.Eugene Smith o Margaret Bourke-White, una de las primeras fotorreporteras en entrar a los campos de concentración; sus fotografías tomadas en los mismos y que fueron publicadas en la revista *Life*, marcarían el nacimiento del llamado “reportaje drástico”: no importa tanto herir la sensibilidad del espectador como denunciar ciertos horrores sin ningún tipo de censura. Margaret Bourke-White relata que cuando fue una de las primeras fotoperiodistas al entrar en un campo de concentración, concretamente el de Buchenwald, tras la victoria alemana y ver el horror de miles de cuerpos amontonados

²⁵ SOUGEZ, Marie Loup (coord.): *Historia General...* Óp. Cit. Pág. 443

en el suelo sintió el alivio de llevar la cámara de fotos que actuaba como elemento de separación entre la dura realidad y su ojo²⁶.



Una de las tantas fotografías que Margaret Bourke-White tomó del campo de concentración de Buchenwald en 1945 y que muestra a civiles alemanes que obligados por las tropas aliadas a recorrer el campo, no pueden evitar apartar su vista de tal escena. Esta y otras imágenes similares no fueron publicada en Life, probablemente para proteger al lector, pero pueden encontrarse en <http://life.time.com/history/buchenwald-photos-from-the-liberation-of-the-camp-april-1945/#14> [consultado el 10 de noviembre de 2014]

Por último, cabe apuntar que, si bien entre las décadas de 1920 y 1930, el desarrollo del fotoperiodismo en Estados Unidos y Europa fue diferente, a partir de los años cuarenta comienza a hacerse más homogéneo en parte a los numerosos inmigrantes que huyeron del fascismo y también a la invención de la telefoto que permitiría enviar fotografías a través del telégrafo y del teléfono.²⁷

²⁶ CELA, Julia R., y PARRAS, Alicia: “La documentación de la guerra de la antigua Yugoslavia a través de las fotografías de Gervasio Sánchez” en *Documentación de las Ciencias de la Información*, Vol. 35. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012. Págs. 83-99

²⁷ SOUSA, Jorge Pedro: *Historia crítica...* Óp. Cit. Pág. 136.

2.1.3 El fotoperiodismo en la posguerra y la Guerra Fría: los casos de la Guerra de Corea y Vietnam

Tras la Segunda Guerra Mundial el fotoperiodismo es ya una profesión más que consolidada. La sociedad no podrá prescindir nunca más de las noticias ilustradas que las publicaciones y los periódicos le brindan. También es la era de la televisión por lo que algunos *magazines*, como la estadounidense *Life*, deben buscar cada vez imágenes más impactantes y ofrecer a sus lectores lo que hoy conocemos como “la foto icono”.

En las sociedades occidentales se produce un auge de la demanda de los bienes de consumo acompañado por el apogeo de la publicidad. Ello supone que también los ciudadanos pueden comprar cámaras de fotos y convertirse en aficionados. La fotografía está, por tanto cada vez más cerca y más integrada en casi todas las capas de la sociedad. Tanto es así que incluso los museos incorporan secciones dedicadas a esta, como por ejemplo sucede en el MOMA de Nueva York. No es de extrañar que los fotógrafos alcancen el status de artistas y en ocasiones la fama y el reconocimiento mundial. Incluso se comienzan a vender monografías acerca de la obra de los fotógrafos.

En cuanto a la tendencia de la época, la fotografía *live* sigue siendo una de las principales a seguir y evoluciona hacia el llamado *human interest* o fotografía humanista que según la Photographic Society of America Exhibition Standard es *la imagen que representa a una o a varias personas en una situación inusual, interactuando o emocional, excluyendo el deporte*. Un ejemplo sería la famosa foto del marinero y la enfermera besándose en *Times Square* (Nueva York) tras el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945 de Alfred Eisenstaedt, o la exposición *The Family of Man* comisariada por Edward Steichen y que tuvo lugar en el Museum of Modern Art (MOMA) en 1955. Otra de las tendencias que tuvo lugar en la posguerra fue la fotografía como “libre expresión”, continuando la senda de fotógrafos como Man Ray en pro de la creatividad y de la experimentación, en la que destacan, dentro de esta corriente, Aaron Siskind y Bill Brandt. Y, por último, la tercera corriente que se desarrolla durante esta etapa es la conocida como “fotografía como verdad interior”; es decir, una fotografía más intimista, que refleje la vida interior del fotógrafo y en la que

podemos citar a Minor White, quien fundó la revista *Aperture* en 1952 junto a otros fotógrafos y estudiosos de la fotografía como Dorothea Lange o Beaumont Newhall.



Fotografía de Alfred Eisenstaedt incluida en el reportaje *V-J day, 1945: a nation lets loose* y publicada en *Life* el 27 de agosto de 1945

En cuanto al desarrollo del fotoperiodismo, asistimos al crecimiento del número de agencias, como por ejemplo, la mítica Magnum, que merece mención aparte. Otras que ya existían comenzaron a incluir fotografía entre sus servicios, este es el caso de AP y Reuters. Por otro lado, en cuanto a las innovaciones técnicas, se generaliza el uso de las cámaras réflex, tan cotidianas y utilizadas por los fotógrafos *amateur* hoy en día.

Durante los años 50 asistiremos también a la primera crisis de las revistas ilustradas que tanto éxito habían cosechado durante las décadas anteriores. *Collier's* llegará a su fin en 1957 y *Picture Post* lo hará en 1958. Ya en los setenta llegará el adiós de otras publicaciones emblemáticas tales como *Life* y *Look*. También en esta década, concretamente en 1956, se crea el famoso reconocimiento *World Press Photo* que no es solo un premio a una fotografía concreta cada año, sino que se reconoce la labor del fotoperiodismo en sí y la profesión a través de categorías como retrato, deportes,

sucesos cotidianos, etcétera²⁸. En dos ocasiones dos españoles han conseguido alzarse con este galardón: Manuel Pérez Barriopedro en 1982 y Samuel Aranda en 2012.

Otro reconocimiento a la fotografía fue la creación del International Center of Photography (ICP) de Nueva York en 1967 de la mano de Cornell Capa, el hermano, también fotoperiodista de Robert Capa (fallecido en 1954). Este Centro se ha concebido como un lugar donde impartir cursos y encuentros con fotógrafos así como sitio para organizar exposiciones y centro de investigación por los múltiples recursos que posee como, por ejemplo, el archivo de Robert Capa o de Gerda Taro que, entre otros, se encuentran allí²⁹.

Ya en los años sesenta comienza lo que se conoce como la Segunda Revolución del Fotoperiodismo y que se extenderá hasta la década de los ochenta³⁰. Como ya hemos avanzado en los párrafos anteriores, desaparece la publicación *Life* en 1972 (si bien entre 1972 y 1978 publicó un total de diez *Special Reports*, desde 1978 hasta el año 2000 se convirtió en revista mensual, en 2004 volvió como magazine semanal suplemento de otros periódicos y desde 2007 sólo mantiene su página web)³¹.

Por otro lado, y como bien recoge el catedrático Jorge Pedro Sousa en su libro, ya citado, *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*:

- Surgen agencias fotográficas en Europa, como por ejemplo, la francesa Sygma, en 1973 de la mano del fotógrafo Hubert Henrotte, y que quebró en 2010.

- El poder de la fotografía y del fotoperiodismo había quedado patente en las décadas anteriores a los años sesenta. Por esta razón, se van estableciendo mecanismos de control, especialmente en la política, para evitar situaciones potencialmente incómodas. Un ejemplo de estos mecanismos es la conocida como “foto de familia”, que permite a los políticos posar y en cierto modo, controlar la fotografía, y que es precisamente lo contrario a lo que Erich Salomon propugnaba con la *live photography* captando las

²⁸ WORLD PRESS PHOTO: *About the foundation* (en línea) <http://www.worldpressphoto.org/> [consultado el 22 de octubre de 2014].

²⁹ INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY (en línea): <http://www.icp.org/> [consultado el 23 de octubre de 2014].

³⁰ SOUSA, Jorge Pedro: *Historia crítica...* Pág. 169.

³¹ LIFE: (en línea): <http://life.time.com/> [consultado el 23 de octubre de 2014].

escenas de reuniones políticas sin interferir en ellas, sin posados por parte de los protagonistas y lo contrario, en cualquier caso, a la esencia del fotoperiodismo.

- La fotografía es ya indispensable como obra para museos y como enseñanza en escuelas de arte.

- Debido a la influencia de la televisión a color, a estas alturas más que instaurada en la mayoría de hogares occidentales y especialmente estadounidenses, se comienza a utilizar la fotografía a color por encima del blanco y negro.

- Pese a que lo que se comentaba en puntos anteriores de la instrumentalización de la fotografía por parte de la política, el fotoperiodismo se estabiliza como profesión, es decir, comienza a formar parte del *staff* del periódico. Cientos de fotoperiodistas cubren los eventos más cotidianos.

- En cuanto al género del fotoensayo, la línea principal es la que sigue la corriente de los *concerned photographers*. Dos ejemplos de esta corriente son Sebastiao Salgado y Mary Ellen Mark.

Los conflictos en esta época fueron dos básicamente los escenarios en los que el capitalismo de Estados Unidos y el comunismo de la URSS se enfrentaron: Corea y las dos Guerras de Indochina.

En la primera de estas guerras (1950-1953) se enfrentaron el sur, apoyado por las potencias occidentales lideradas por Estados Unidos, y el norte de Corea, apoyado por la URSS. Pese a que la mayoría de las fotos que hoy podemos ver de esta guerra están destinadas a ver el armamento del que disponía cada ejército, el fotógrafo británico Bert Hardy (1913-1995) tomó fotos de prisioneros políticos y denunció las pésimas condiciones en las que sobrevivían y el maltrato al que eran sometidos. Incluso intentó que la recién creada Organización de las Naciones Unidas (ONU) interviniese pero ni esta ni la Cruz Roja tomaron cartas en el asunto. Hardy utilizó la fotografía para conmover a la opinión pública mostrando, a la manera que se había hecho con los supervivientes de los campos de concentración nazis, el lamentable estado de los prisioneros de guerra.

El otro enfrentamiento, la segunda Guerra de Indochina, más conocida como la Guerra de Vietnam (1958-1975) nos mostraba de nuevo, un país dividido en dos, norte y sur, como resultado de los acuerdos tomados tras la Segunda Guerra Mundial y que se enfrentaba entre sí dentro del contexto de la Guerra Fría: el mundo contenía el aliento ante cada paso dado por una de las dos grandes potencias, Estados Unidos y la URSS.

Y, probablemente, Vietnam fue uno de los conflictos que más *fotos-icone* nos dejó. Quizá porque también fue uno de los conflictos más crudos y largos del siglo XX y también porque es el momento en el que la fotografía ya compite en información y espectáculo con la televisión que emite constantemente, casi en tiempo real, imágenes más impactantes y dinámicas. Numerosos fotoperiodistas perdieron allí sus vidas y los que sobrevivieron fueron testigos del horror que allí se vivió. Además, fue una guerra que persiste en el imaginario colectivo debido a las numerosas películas que se han hecho.

Los fotoperiodistas encargados de fotografiar el conflicto eran conscientes de que la televisión estaba ganando cada vez más terreno con un espectador ávido de noticias e imágenes y los propios militares que libraron esa guerra también. Es el caso de la fotografía que tomó Eddie Adams en 1968 al general Nguyen Ngoc Loan en Saigón. La instantánea llama la atención pues vemos un disparo en la cabeza en el momento real en el que sucede la acción. El propio general ha conducido a la víctima (un sospechoso del Vietcong) hasta la calle para realizar la ejecución ante la mirada de los fotógrafos y periodistas. Y, por supuesto, para que lo puedan fotografiar porque ¿si no hubiesen estado ahí la prensa habría tenido lugar esa ejecución en ese momento en ese sitio? Podemos pensar que no. El general quiere dejar constancia de su poder y por el resultado queda patente que lo ha conseguido. Esta instantánea que hoy ha dado la vuelta al mundo apenas nos sorprende, es el fenómeno de la banalización del dolor por repetición (al igual que ocurre con las fotografías de los campos de concentración). Hemos visto tantas veces ese disparo, esa muerte *ipso facto* que hoy, a pesar de ser icone y del impacto que causó en la época, tristemente hoy no nos sorprende, ¿necesitamos entonces que cada guerra nos de una dosis de dolor que nos sorprenda y nos conmueva o estamos tan acostumbrados a ese dolor que lo digerimos sin más?



Esta es la fotografía de Eddie Adams tomada en una calle de Saigón el 1 de febrero de 1968 y con la que ganó el Premio Pulitzer.

Si esta foto fue capaz de conmocionar al mundo por la crueldad vista en directo, la tomada por Nick Ut no fue menos. En esta vemos a niños huyendo de un pueblo arrasado por el Napalm en 1972. Al contrario que la anterior, es una fotografía en la que no hay posado, es el horror crudo de una guerra, de sus víctimas más inocentes: los niños.



La fotografía de Nick Ut nos muestra a la niña Kim Phuc huyendo después de un ataque aéreo con napalm sobre la población el 8 de junio de 1972.

En Vietnam el fotoperiodismo se convierte en espectáculo ante la demanda de los propios espectadores. Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* cuenta cómo las fotografías de la guerra de Vietnam *movilizaron la protesta* contra este conflicto³². Algunos, como la generación más joven hará uso de esas fotos para denunciar el horror de la guerra y otros justificarán así la necesidad de ganar la batalla. Como vemos, a cada foto se le puede atribuir uno u otro significado todo depende de quien la vea y quien la interprete. El hecho más curioso se produce en que toda la opinión pública parece estar solo de acuerdo acerca del horror que muestra una foto si las víctimas son los niños: da igual el bando, la guerra o el país. El sufrimiento de la infancia es por consenso intolerable.

³² SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Madrid, 2003. Pág. 121

2.1.4 Grandes fotoperiodistas

Hablar de grandes fotoperiodistas es hablar de aquellos fotógrafos que por una u otra razón han conseguido captar la instantánea que mejor define un momento histórico o que han logrado la foto-icono que conmueve a la sociedad pese al paso de los años. En este punto veremos a los más significativos, a aquellos que hoy se les recuerda por haber hecho historia y por conseguir un avance en la fotografía.

Empecemos hablando de aquellos que lograron hacer del oficio de fotógrafo una profesión reconocida e indispensable para aquellas nuevas revistas ilustradas que fueron surgiendo a tenor del auge de la fotografía. Nos remontamos entonces hasta la que es considerada primera fotografía publicada en prensa: la famosa *Escena en Shantytown* el 4 de marzo de 1880 en el *New York Daily Graphic* realizada por Stephen H. Horgan¹.

Sin embargo, como hemos visto en epígrafes anteriores, el fotoperiodismo va desarrollándose a tenor de los conflictos bélicos y las grandes catástrofes naturales. De cada guerra podemos destacar un fotoperiodista (o varios) y también avances en la técnica fotográfica o en la transmisión de noticias e imágenes.

2.1.4.1 Roger Fenton (1819-1869)

Roger Fenton (1819-1869) es considerado por la historiografía como el primer fotoperiodista de guerra. Desarrolló su trabajo en la famosa Guerra de Crimea (1854-1858)². Su carrera como fotógrafo se inicia como fotógrafo oficial del Museo Británico donde desarrolló una gran labor que le brindó el apoyo del príncipe Alberto y de la Secretaría Británica de Guerra. Además, y debido al prestigio que alcanzó, la firma Agnew & Son le encargó el que sería su más famoso trabajo: fotografiar la Guerra de Crimea. No obstante, a Fenton se le adelantaron otros dos fotógrafos: Gilbert Elliot y Richard Nicklin aunque las fotografías del primero se perdieron y el segundo falleció junto a sus ayudantes en el naufragio del barco que les llevaba de vuelta³.

¹ LEDO ANDIÓN, Margarita: Foto-xoc e xornalismo... Óp. Cit. Pág. 17

² Ya existían daguerrotipos de la Independencia de México o de la Revolución de 1848 en París.

³ SOUGEZ, Marie Loup (coord.): *Historia General*... Óp. Cit, pág.385.

Fenton desembarcó en Balaklava en marzo de 1855 y en cuanto al equipo llevó cinco cámaras, más de 700 placas de cristal, repartidas en 30 cajas que, a su vez, para más seguridad y amortiguar los golpes, se guardaban en otra caja más grande⁴. También se dijo que fotografió una *falsa guerra* porque no se vieron muertos⁵. Como señala Susan Sontag *en Ante el dolor de los demás: reconociendo la necesidad de contrarrestar las alarmantes crónicas periodísticas sobre los riesgos y privaciones inesperadas que padecían los soldados británicos enviados el año anterior, el Gobierno había invitado a un reconocido fotógrafo profesional para que diera una impresión diferente, más benévola de una guerra cada vez más impopular*.⁶ Por tanto, se conjugan dos factores que harán que no veamos muertos de esta guerra sino tan solo paisajes casi poéticos del paso de las tropas y la huella de la batalla debido al interés del Reino Unido por no alimentar esa repulsa cada más generalizada hacia la Guerra de Crimea y, por otro lado, el ingente equipo necesario en aquella época para fotografiar.



FENTON, Roger: *Carromato fotográfico de Roger Fenton con Marcus Sparling sentado* (1855) Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA
<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print>

⁴ LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLÉ, André: *Histoire de la Photographie*, París, Bordas, 1986, pág.56

⁵ SOUGEZ, Marie Loup (coord.): *Historia General...* Óp Cit pág.385.

⁶ SONTAG, Susan: *Ante el dolor...* Óp.Cit. Pág 59

Las imágenes tomadas por Fenton fueron utilizadas como originales para posteriores grabados xilográficos publicados en revistas europeas como *Illustrated London News*, *Leipziger Illustrierte* (Leipzig), *L'Illustration* (París) y americanas como *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (Boston) y el *Harper's Weekly* (Nueva York)⁷. Posteriormente se organizaron exposiciones que recopilaban sus fotografías de la guerra e incluso se editaron álbumes recopilando algunas de estas fotos⁸.

Como vemos, Fenton no llega a fotografiar ninguna batalla de la Guerra de Crimea, ni siquiera a soldados muertos en combate. Sin embargo, es el primer fotoperiodista que, además de ver sus imágenes publicadas ilustrando las noticias, su trabajo será reconocido como posteriormente ocurrirá con otros *fotoperiodistas-estrella*.



Roger Fenton, *Valle de la sombra de la muerte*, 1855

⁷ SOUGEZ, Marie Loup (coord.): *Historia General...* Óp. Cit. Pág 387.

⁸ Ídem Pág 387.

2.1.4.2 Jacob Riis (1849-1914)

Otro de los primeros fotoperiodistas de la historia fue **Jacob Riis** (1849-1914). No participó en ninguna guerra pero su contribución fue imprescindible para el género del reportaje con su obra *Cómo vive la otra mitad*⁹ en la que fotografió a la clase más desfavorecida de Nueva York. Él mismo era un emigrante danés por lo que conocía bastante bien cuál era el trato y la situación de los recién llegados a Estados Unidos. Jacob Riis comenzó trabajando como reportero policial; sin embargo, las lamentables condiciones y situaciones que iba encontrando por los barrios más miserables de Nueva York, principalmente en la zona oriental y el *downtown* de Manhattan, le hicieron iniciar su *propia campaña personal*¹⁰ para denunciar esta situación. Se dio cuenta de que con la palabra no bastaba y comenzó a fotografiar, utilizando el flash, hasta aquel momento poco utilizado, las situaciones de pobreza extrema en las que vivía la población. También acompañaba sus imágenes de comentarios directos con los que complementaba la imagen a fin de concienciar al receptor¹¹.



Jacob Riis, *Minding the baby*. Nueva York (1890)

⁹ RIIS, J. *Cómo vive la otra mitad*. Alba Editorial. Barcelona, 2004

¹⁰ NEWHALL, Beaumont: *Historia de la Fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili 2002, pág. 132.

¹¹ SOUGEZ, Marie Loup (coord.): *Historia General...* Óp. Cit Pág 455.

En 1888, los dibujos realizados a partir de sus fotografías fueron publicados por el periódico *Sun* de Nueva York con el título *Flashes from the Slums*. Dos años después, en 1890 publicó su más famosa obra *Cómo vive la otra mitad* donde por primera vez, mostraba a la sociedad y a la clase media-alta neoyorquina cuál era la forma de vida de los más desfavorecidos. Sin embargo, no será hasta 1947 cuando su libro *Cómo vive la otra mitad* y la figura de Jacob Riis alcance el reconocimiento social merecido, gracias a otro fotógrafo, Alexander Alland, quién realizó ampliaciones de los negativos originales y organizó una exposición en el Museo de la Ciudad de Nueva York. El propio Roosevelt, quien era conocedor de la obra de Riis, trabó cierta amistad con el fotógrafo antes de ser presidente de los Estados Unidos, e impresionado dijo de él que era *el mejor estadounidense que había conocido nunca*¹². Lo cierto es que Riis logró influirle hasta tal punto que Roosevelt, una vez en el poder, puso en marcha tras la Gran Depresión el famoso New Deal en el que promovió reformas a nivel rural que fueron posteriormente documentadas con las fotografías de la *Farm Security Administration* (FSA), en cuyas filas se encontraban fotógrafos como Dorothea Lange¹³.

2.1.4.3 Lewis Hine (1874-1940).

También de la misma época que Jacob Riis pero interesado en una perspectiva más sociológica de la fotografía nos encontramos a **Lewis Hine** (1874-1940). Este estadounidense estudió sociología en las universidades de Chicago, Nueva York y Columbia y utilizó la, por entonces, novedosa técnica de la fotografía para apoyar sus investigaciones acerca de la sociedad norteamericana.

Sin embargo, Hine pensaba que la fotografía tenía que ser parte del arte y no de la ciencia por lo que, aunque realizaba sus fotografías para apoyar sus estudios científicos, procuraba que las imágenes que tomaba fueran artísticas: primeros planos en los que los retratados miraban a la cámara de forma directa para llegar al espectador y composiciones preparadas que parecen sacadas de una obra pictórica. Ello no impidió

¹² DEWEY, Donald: *Jacob Riis: Social Reformer*. Scandinavian Review, ISSN 0098-857X, 10/2006, Volumen 94, Número 2, p. 23

¹³ SOUGEZ, Marie Loup (coord.): *Historia General...* Op. cit, pág 455.

que estas reflejasen la miseria de las clases más desamparadas de la sociedad neoyorquina o el esfuerzo y el peligro que suponían algunos trabajos de la época.

Hine comenzó fotografiando hacia 1905 a los emigrantes que llegaban a Ellis Island procedentes de Europa. Lo más sobresaliente de estas fotografías es la captura de la personalidad de cada uno de estos emigrantes. A veces altivos y desafiantes y otras veces, preocupados y descolocados tras el largo viaje. En 1908 abandonó completamente la docencia para dedicarse a la fotografía y amplió sus reportajes sobre Ellis Island, fotografiando esta vez el hacinamiento y las miserables condiciones de trabajo de los emigrantes recién llegados. También en 1908 es cuando Hine comienza a trabajar para el *Child Labor Committee* que precisamente se creó para intentar erradicar el trabajo infantil. De nuevo, las instantáneas son absolutamente directas a la vez que conmovedoras: niños que han perdido alguna extremidad o que trabajan en las peores condiciones la mayor parte del día. Hine, sociólogo de profesor, acompañaba todas sus fotografías de datos tales como nombre, altura o peso y también de texto¹⁴. Así, se anticipó a los fotógrafos del reportaje de los años veinte¹⁵. Su siguiente trabajo lo realizaría fuera de las fronteras de los Estados Unidos pues viajó hasta Europa para fotografiar a los refugiados obligados a desplazarse tras la I Guerra Mundial en 1919. Esta experiencia le marcaría hasta el punto de renovar su lenguaje fotográfico: ya no solo busca la dignidad del retratado sino también la vitalidad que le impulsa a seguir hacia delante incluso en las condiciones más adversas.

De regreso en Estados Unidos comenzó a fotografiar a obreros de diversos gremios: construcción, metalurgia o electricistas que ensalzan la dignidad y el valor del trabajo. Son las fotos recogidas en su serie *Retratos laborales*. Hine es también el autor de las famosas e impresionantes fotografías que documentan la construcción del *Empire State Building* de Nueva York, en ese momento, 1930-1931, símbolo de esperanza tras el Crack del 29. Estas fotos y los *Retratos laborales* fueron recogidos en su obra de 1932 *Men at work*, que, por cierto, fue el único libro que Hine publicó¹⁶.

Según Hine, sus fotografías eran *fotointerpretaciones*, es decir, imágenes subjetivas, en las que, como ya hemos dicho se captaba toda la personalidad del sujeto, artísticas pero a la vez críticas ya que resaltaban las maltrechas condiciones de vida de los más

¹⁴ Folleto exposición *Lewis Hine*. Fundación MAPFRE. Febrero 2012

¹⁵ SOUGEZ, Marie Loup (coord.): *Historia General ...* Op. cit, pág 456.

¹⁶ Folleto exposición *Lewis Hine*. Op. Cit.,

desfavorecidos. El final de su vida se redujo a la miseria que el mismo había fotografiado años antes para presionar a los poderes públicos. Murió casi olvidado y sin obtener el reconocimiento que hoy en día, muchos años después, sí tiene por parte de la sociedad. El propio Hine dijo acerca de su trabajo: *Quise hacer dos cosas. Quise mostrar lo que había que corregir; quise mostrar lo que había que apreciar.*¹⁷

2.1.4.4 Dorothea Lange (1895-1965)

Otro de los trabajos que supone una gran influencia para el fotoperiodismo contemporáneo fue el que desempeñó **Dorothea Lange** (1895-1965). Esta fotógrafa, que empezó haciendo retratos de estudio, tampoco se hizo famosa por fotografiar la guerra, sino por retratar y denunciar las condiciones de vida de los millones de afectados por el hambre en Estados Unidos tras el Crack de 1929. En el año 1935 es cuando comienza a trabajar en la FSA o *Farm Security Administration*, que forma parte del *Department of Agriculture*, creado para ayudar a los granjeros más afectados por la crisis¹⁸. En este trabajo documentaba a través de sus fotografías la lamentable situación en la que las familias de granjeros se encontraban y la terrible situación de depresión económica que les empujó a la emigración hacia otras zonas menos afectadas. Sin embargo, en un principio Lange fue contratada junto a otros fotógrafos para retratar a estos granjeros en una “actitud positiva”.

En realidad pasó de fotografiar a las familias más ricas de San Francisco a las más desgraciadas tras su paso del retrato al género documental. Este cambio de rumbo de su trabajo coincidió con el comienzo de una nueva etapa en su vida personal: se divorció de su marido, el pintor Maynard Dixon y se casó con el profesor de economía de la Universidad de California, Paul Schuster Taylor. Además de una relación personal les unía el afán por mostrar al resto de la sociedad norteamericana la situación de pobreza rural generada por las migraciones en busca de una vida mejor. Así ambos llevarán a cabo un profundo estudio, que duraría seis años en el que Taylor recogía la información a través de entrevistas y Lange mediante sus fotografías.

¹⁷ Folleto exposición *Lewis Hine*. Op. Cit.,

¹⁸ GOLDEN, Reuel: *Fotoperiodismo. Los fotógrafos de noticias más importantes del mundo*. Madrid, Libsa, 2011. Pág. 132

Si tuviésemos que elegir la foto que mejor define el trabajo de Dorothea Lange sería “Madre Migrante”¹⁹, la cual se convirtió en icono de la Gran Depresión norteamericana. Fue tomada en marzo de 1936 en Nipomo, California y en ella aparece una madre con sus tres hijos, uno de ellos aún bebé. La mirada perdida de la madre y la expresión de su boca, una mezcla de hastío, angustia e incertidumbre hacen de esta imagen la perfecta muestra de la pobreza y la miseria a la que millones de personas se vieron sometidas.

Sin embargo, como ocurre con la mayoría de las fotos ícono, se trata de una instantánea polémica. En primer lugar, porque se dice que Lange dirigía sus fotos, es decir, indicaba a aquellos que iban a posar para ella qué postura adoptar o hacia dónde dirigir su mirada. Además, tras revelar los negativos, había un dedo en primer plano que Lange eliminó tras retocar el negativo. Stryker, quién la contrató para formar parte del *staff* de la FSA (Farm Security Administration) no estuvo de acuerdo con el posterior retoque ya que decía que “manipulaba la verdad”²⁰.

Se trata del clásico debate entre dirigir o no la fotografía de índole documental. No obstante, el tiempo ha querido poner esta fotografía en el estante de las fotos-icono lo cual indica que, dirigida o ligeramente manipulada, se trata de una imagen que representa el sufrimiento real de una madre que no tiene nada, ni siquiera comida (ella misma indicó que se alimentaban de verduras heladas y pájaros que sus hijos cazaban) que ofrecer a sus hijos.²¹

Dorothea Lange describe así el momento de la toma de la instantánea: *Vi aquella madre hambrienta y desesperada y me acerqué como atraída por un imán. No recuerdo cómo le expliqué mi presencia o la de mi cámara, pero sí recuerdo que ella no me preguntó nada. Hice cinco tomas, trabajando cada vez mas cerca desde la misma dirección. No le pregunté su nombre ni por su historia. Ella me dijo su edad, treinta y dos años. Dijo que habían estado comiendo verduras heladas de los campos cercanos, y pájaros que cazaban los niños. Había vendido incluso las cubiertas de las ruedas de su coche para comprar comida. Allí estaba, sentada en aquella tienda de campaña con sus hijos acurrucados a su alrededor, y parecía pensar que mis fotos podrían ayudarla, y así ella*

¹⁹ También conocida popularmente como *Migrant Madonna*.

²⁰ DURDEN, Mark: *Dorothea Lange*. New York, Phaidon, 2006, pág. 38

²¹ Ídem. Pág 38

*me ayudaría a mi. Había una cierta equidad en aquello*²². Sin embargo, la madre protagonista de aquella foto, identificada posteriormente como Florence Owen Thompson dijo: *Ojalá nunca me hubiese hecho esa foto. No obtuve provecho alguno de ella. Ella ni siquiera me preguntó mi nombre. Me dijo que nunca vendería aquellas fotos y que me enviaría una copia, pero nunca lo hizo*²³. Parece ser que se trata de un caso muy diferente a la mayoría de fotos consagradas como icono tomadas por otros reporteros gráficos. En muchos casos esas instantáneas no solo han conseguido pasar a la historia sino que lograron ayudar al protagonista de la foto y en la mayoría de los casos, víctima. Sin embargo, al convertirse esta fotografía en símbolo de todos aquellos emigrantes norteamericanos sirvió como denuncia generalizada y cómo modo para mostrar, al estilo de Jacob Riis, *cómo vive esa otra mitad*.

Hubo otras muchas fotografías famosas de Dorothea que nos ilustran la memoria de la Gran Depresión americana, pero también la situación de los japoneses americanos o *nisei* tras el ataque de Pearl Harbour en diciembre de 1941 y que fueron evacuados por la War Relocation Authority a campos de concentración situados en la costa oeste norteamericana. La foto de los niños en fila mostrando sus respetos a la bandera norteamericana antes de entrar en el campo de concentración también se convirtió en símbolo de las minorías y de aquellos asuntos que prefieren no ser mostrados por el gobierno a la opinión pública. De hecho estas fotos fueron censuradas y prohibidas por el Ejército. A pesar de los impedimentos, Dorothea Lange recibió en 1941 el importante premio Guggenheim Fellowship a la excelencia en la fotografía.

En 1965, Lange falleció a causa de un cáncer en San Francisco sin haberse retirado nunca de la profesión de fotógrafa documental que le valió el reconocimiento y respeto mundial.

²² LANGE, Dorothea: *The Assignment I'll Never Forget: Migrant Mother*. Popular Photography, February 1960 (en línea) <http://macaulay.cuny.edu/eportfolios/1klichfall13/files/2013/09/Lange.pdf> [Consultado el 27 de mayo de 2013]

²³ DUNN Geoffrey: "Photographic License." *New Times*, San Luis Obispo, 2002 (en línea): http://web.archive.org/web/20020602103656/http://www.newtimes-slo.com/archives/cov_stories_2002/cov_01172002.html [Consultado el 27 de mayo de 2013]

2.1.4.5 Alfred Eisenstaedt (1898-1995)

Eisenstaedt nace en Dierschau en 1898, Prusia Occidental entonces y hoy en día Polonia. En 1913, se traslada a Alemania a estudiar en la Universidad de Berlín aunque ya comienza a hacer sus primeras fotografías como autodidacta. Al acabar los estudio y cumplir con el servicio militar, Eisenstaedt trabaja dos años, de 1919 a 1921 como vendedor de botones y cinturones en París, sin abandonar nunca la fotografía.

En 1927 consigue trabajo como fotógrafo *freelance* en el periódico alemán *Weltspiegel* y en 1929, también como fotógrafo independiente, para la Pacific and Atlantic Picture Agency (que años después sería parte de Associated Press) y para publicaciones parisinas y berlinesas como el *Berliner Illustrierte Zeitung*.

En Alemania desarrolló la mayoría de su trabajo al amparo de la República de Weimar y las excelentes condiciones que esta ofrecía para la libertad de expresión en general. Eisenstaedt se ganó la confianza de Goebbles y tomó algunas de sus famosas instantáneas como la tomada en Ginebra en 1933 durante una conferencia de la Sociedad de Naciones, en la que precisamente Alemania se retiraría (tanto de la Sociedad como de la conferencia). Sin embargo, cuando Goebbles conoció que Eisenstaedt era judío, esa relación más o menos amistosa evidentemente se acabó. Así se refleja en una de las fotos tomadas precisamente en Ginebra: Goebbles, sentado y rodeado de asesores, lanza una mirada de desconfianza al fotógrafo y al espectador de esa imagen. Esa mirada acompañada del ceño fruncido, conocedor quizá del origen judío de Eisenstaedt, domina la fotografía y hace que Goebbles, pese al pequeño tamaño que ocupa en la imagen se convierta en el absoluto e inquietante protagonista²⁴.

²⁴ LIFE EDITORS (Intro by John Loengard): *The Great Life Photographers*. New York, Bulfinch Press, 2004. Pág. 7



EISENSTAEDT, Alfred: *Joseph Goebbels en el jardín del Hotel Carlton durante la conferencia de la Liga de Naciones en Ginebra*, septiembre de 1933. Disponible en <http://life.time.com/history/goebbels-in-geneva-1933-behind-a-classic-alfred-eisenstaedt-photo/#1> [consultado el 10 de noviembre de 2014]

Debido a su condición de judío, Eisenstaedt emigró desde Alemania a Estados Unidos dónde residió hasta su muerte. En 1935 se unió al *staff* de la famosa revista americana *Life* (cuando aún era el *Proyecto X*) para la que trabajó hasta 1972 y cuyas fotos fueron portada en noventa ocasiones. Su estilo *cándido* se aprecia en las instantáneas tomadas de eventos y de famosos como Marilyn Monroe, Sophia Loren, Ernest Hemingway, etc²⁵.

Una de sus fotografías más conocidas fue *V-J Day in Times Square*. En esta imagen de la celebración de la victoria en la Segunda Guerra Mundial, un soldado besa a una joven enfermera en mitad de *Times Square*: ni siquiera se conocen y jamás se volverán a ver, es un beso fruto de la emoción de la victoria. Eisenstaedt capta el momento exacto, el ambiente de celebración, casi de euforia contenida en un segundo y en un *clic* de su cámara.

Sus últimas fotografías fueron las tomadas al presidente Clinton junto a su mujer Hillary y su hija Chelsea en Martha's Vineyard en agosto de 1993 en una sesión completamente privada en la que hubo fuertes medidas de seguridad. En las instantáneas,

²⁵ GOLDEN, Reuel: *Fotoperiodismo...* Óp.Cit Pág. 74

posteriormente publicadas en *Life*, vemos a Clinton relajado en su papel de padre de familia.

Eisenstaedt falleció a los noventa y seis años tras más de sesenta años dedicados a la fotografía.

2.1.4.6 Arthur Felling Weegee (1899-1969)

Otro norteamericano que también comenzó como retratista fue Arthur Felling, más conocido como *Weegee* (1899-1969). Aunque polaco de nacimiento, se nacionalizó norteamericano y precisamente fue en ese país en el que empezó, en 1913, y desarrolló su trabajo hasta su muerte. En el año 1921 comenzó trabajando para *The New York Times* y un par de años más tarde pasó a trabajar para *Acme Photos* (que fue absorbida por United Press International) realizando tareas de *cuarto oscuro*, es decir, de técnico de revelado de fotografías. Hacia el año 1935 ya comienza a desarrollar su trabajo como *freelance*²⁶.

Se especializa en fotografía de crímenes, policíaca, podríamos decir, pues no duda en captar la crudeza de los asesinatos cometidos: sangre o incluso los cuerpos sin vida son habituales en sus instantáneas, aunque también realizó fotografías de otros tipos de sucesos como: incendios, peleas o las inclemencias del calor en Nueva York.

También *Weegee* es conocido por el hecho de *patrullar* la ciudad en busca de nuevas fotografías en un coche equipado con una radio policial. Como él mismo señala: *Ya no estaba atado al teletipo del cuartel general de la policía. Tenía mis alas. Ya no tenía que esperar que el crimen llegara a mí, podía perseguirlo. La radio de la policía era mi cuerda de salvamento. Mi cámara [...] mi vida y mi amor [...] era mi lámpara de Aladino*²⁷. Si *Weegee* no hubiese tenido esa radio quizá hoy no hablaríamos de él o al menos no tal y como el mayor, o uno de los mayores, fotógrafos de sucesos del mundo. De hecho, *Weegee* vivió una época en la que la primera foto que llegaba a la redacción solía ser la que se publicaba y gracias a esa radio (y a la pasión que ponía en su trabajo) rara vez no era el primero en fotografiar la escena del crimen.

²⁶ STEPAN Peter (coord.): *Iconos de la fotografía. El siglo XX*. Barcelona. Electa, 2006. Pág 92

²⁷ FELLING, Arthur: *Weegee by Weegee: An Autobiography*. New York: Ziff-Davis, 1961.

Aunque en el caso de este fotógrafo, el tratamiento del dolor ajeno es casi nulo, ya que prima lo morboso por encima del respeto a la víctima y al dolor ajeno, se trata de un reportero que influyó profundamente en la manera de cubrir los sucesos y en la “Escuela de Nueva York” formada por William Klein, Helen Levitt y Lisette Model²⁸. En cualquier caso, hemos de tener en cuenta que se trata de una época distinta, en la que el morbo vendía de *otra* forma y además es un género, el policial de sucesos, que entonces gozaba de una repercusión que hoy no tiene.

Su reputación y su reconocimiento como fotógrafo quedaron patente con la adquisición por parte del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1943 de numerosas instantáneas y sin duda con las exposiciones que le han dedicado en numerosos países²⁹.

2.1.4.7 Margaret Bourke White (1904-1971)

Margaret Bourke White nació en el Bronx, Nueva York, en 1904 hija de padre judío y madre irlandesa. Podemos decir que es, junto a Dorothea Lange, una de las primeras mujeres fotoperiodistas en lograr el reconocimiento a su trabajo y ver editadas sus fotos en importantes publicaciones, de hecho contribuyó al primer número de la prestigiosa y célebre revista *Life* tomando, como veremos a continuación, la que sería la fotografía de portada.

Estudió en varias universidades (Universidad de Cornell, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey, Universidad de Michigan, Purdue University y Western Reserve University), y en 1920 comenzó a trabajar en serio en la fotografía abriendo un estudio en Cleveland. Durante estos primeros años trabajó para la empresa Otis tomando instantáneas de temática industrial. Nueve años después, en 1929, Margaret deslumbra al famoso editor Henry Luce y se convierte en la fotógrafa jefe de la revista *Fortune*. Más tarde, en 1936 comenzó a trabajar para la famosa *Life*, siendo una de los cinco fotógrafos que formaron la primera plantilla de la revista³⁰, y cuyo trabajo en *Life* se alargaría durante tres décadas, hasta 1960.

²⁸ GOLDEN, Reuel: *Fotoperiodismo...* Op.Cit. Pág. 242

²⁹ Ídem. Pág. 242

³⁰ STEPAN Peter (coord.): *Iconos...* Óp. Cit Pág. 100

Según Reuel Golden, *a los lectores de Life no les preocupaba cómo habían llegado las imágenes a la revista, sólo querían experimentar algo distinto. Mientras la mayoría de los fotógrafos de Life disparaban en formato de 35mm, más flexible, Bourke-White siguió con cámaras de mayor formato, que tan buen resultado le habían dado como fotógrafa industrial. No le gustaba experimentar y prefería las imágenes visualmente sencillas, pero dramáticas y con una composición muy definida*³¹.

Igualmente, se decía de ella que utilizaba su belleza como método de persuasión con el fin de obtener las mejores instantáneas. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que era una época en la que pocas mujeres trabajaban en las redacciones de los periódicos y muchas menos eran fotógrafas, por lo que ni los hombres, ni la sociedad en general encontraban otra explicación al hecho de que una mujer no sólo despuntase sino que superase a la mayoría de sus compañeros.

Entre sus muchos logros está ser la primera fotoperiodista occidental en tomar fotos de la industria soviética en 1930³². Además, junto a Erskine Caldwell, que luego se convertiría en su marido, colaboró en el libro *You have seen their faces* (1937) que trataba acerca de las duras condiciones de vida de las gentes del sur de Estados Unidos durante la Gran Depresión³³. También fue la primera corresponsal de guerra durante la Segunda Guerra Mundial y la primera mujer también que pudo tomar fotos de combates en esa guerra. Además, fue la única fotógrafa que se encontraba en Moscú cuando los nazis rompieron el pacto de no agresión y atacaron a la URSS, y una de los primeros fotorreporteros en entrar a un campo de concentración y fotografiar el horror que allí encontró. El campo en concreto fue Buchenwald y posteriormente recopiló todas aquellas fotografías en el libro *The living dead of Buchenwald*³⁴.

Margaret Bourke-White fue la primera en todo, con el permiso de Dorothea Lange (otra de las mujeres fotoperiodistas que rompió las barreras de un trabajo que, hasta entonces, estaba completamente dominado por hombres). Sin embargo, en algo sí fue la última:

³¹ GOLDEN, Reuel: *Fotoperiodismo...* Óp. Cit. Pág. 38

³² Idem Pág. 38

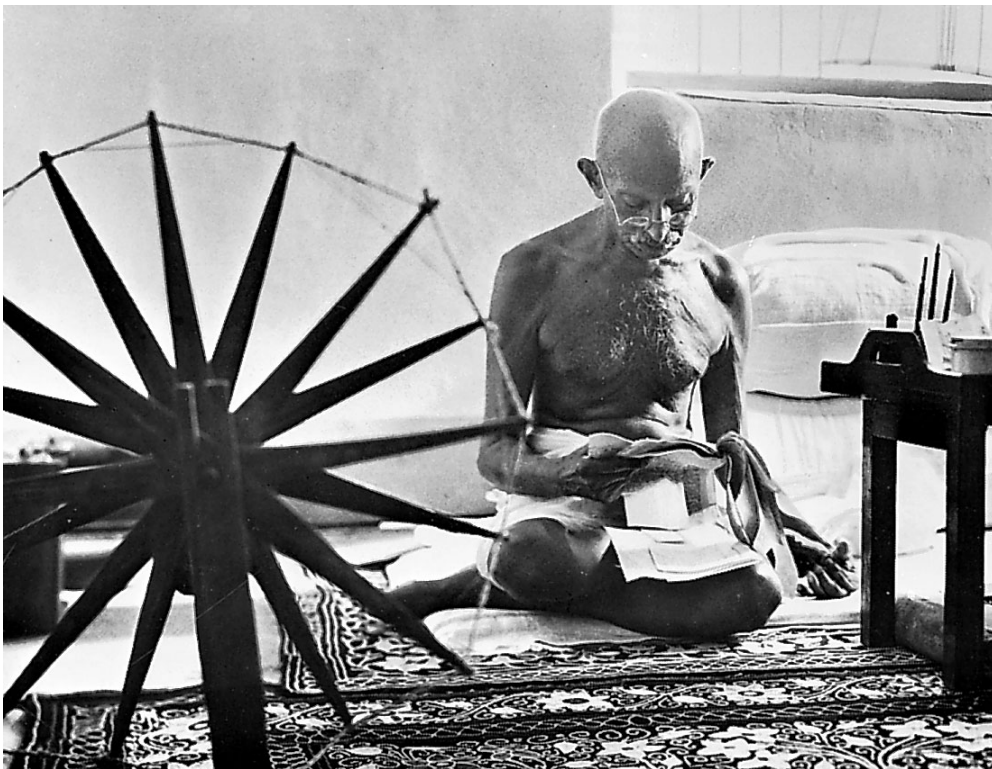
³³ SOUGEZ, Marie Loup (coord.): *Historia General...* Óp. Cit. 461

³⁴ LIFE: *Behind the picture: The liberation of Buchenwald, April of 1945* [online] <http://life.time.com/history/buchenwald-photos-from-the-liberation-of-the-camp-april-1945/#1> [consultado el 18 de septiembre 2014]

entrevistó a Gandhi seis horas antes de su muerte. En el posterior velatorio, tomó fotos disparando bombillas de flash por lo que la familia, muy enfadada, optó por echarla de su casa y romper su cámara. Bourke-White, lejos de arrepentirse intentó convencer a la familia para que la dejaran pasar otra vez.³⁵

También suya es la famosa foto de Gandhi junto a una rueca. Se trata de una foto-icón en la que la rueca, en primer plano a la izquierda simboliza la lucha india por la independencia. Gandhi, en segundo plano, parece estar leyendo. Bourke-White tuvo que aprender a utilizar la rueca antes de poder fotografiarle: si no entendía como funcionaba la rueca, no entendería el simbolismo que la rueda tenía para Gandhi³⁶.

Bourke-White también trabajó en países como Pakistán o Sudáfrica y se retiró en 1959 ya que, aquejada de Parkinson desde 1953, se sometió a varias operaciones dejándole la última sin habla. En 1971 murió a causa de una caída.



La icónica imagen de Gandhi y la rueca

³⁵ GOLDEN, Reuel: *Fotoperiodismo...* Óp Cit. Pág. 38

³⁶ GOLDBERG, Vicki: *Margaret Bourke-White. A biography*. New York, Harper and Row, 1986. Pág. 301

2.1.4.8 Henri Cartier-Bresson (1908-2004)

Henri Cartier Bresson nace el 22 de agosto de 1908 en Chanteloup-les-Vignes, París, dentro de una familia de notable riqueza. En el comienzo de su carrera se interesó por el surrealismo y el dibujo, siendo alumno del mismísimo André Lhote entre 1927 y 1928, aunque pronto decidió dedicarse a la fotografía, y con 23 años viaja Costa de Marfil donde toma sus primeras instantáneas con una cámara Krauss³⁷. Estas fotos serán publicadas en *Vu* en 1932. En ese mismo año, tiene lugar en la galería Julien Levy de Nueva York la primera exposición de su obra fotográfica. Algunos años más tarde, en la década de los treinta es también cuando se produce uno de los hitos históricos en la evolución del fotoperiodismo y del reportaje como género: la Guerra Civil Española (1936-1939). Sin embargo, su trabajo más importante en este conflicto fueron dos documentales *Victorie de la vie*, acerca de los hospitales españoles, y *L'Espagne Vivra*, sobre las consecuencias de la guerra y la posguerra. Es también durante los años 30 cuando se convierte en segundo ayudante del director de cine Jean Renoir³⁸.

En 1940, tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Cartier-Bresson se incorporó a la Unidad de Cine y Fotografía del Ejército Francés. Sin embargo, fue capturado por los nazis y permaneció en la prisión de Wuttemberg treinta y cinco meses hasta que logró escapar a París, después de tres intentos, y allí participar en la Resistencia en 1943 haciendo lo que mejor sabía hacer: fotografías. En 1945, dirigió para la Oficina de Información Bélica el documental *Le retour* y en 1947 co-funda junto a otros fotoperiodistas de la talla de Capa, David Seymour *Chim*, Rodger y Bill Vandivert, la célebre agencia *Mágnun* que funcionó, por primera vez en la historia, como una verdadera cooperativa de fotógrafos³⁹. Entre 1940 y 1960 viajó por China, India, Estados Unidos, Cuba o la URSS documentando momentos históricos que él tradujo en fotos-ícono: el funeral de Gandhi o la Guerra Civil China.

En 1952 publicó su obra *El momento decisivo* en el que se incluían un total de 126 fotografías y un prólogo en el que explica su filosofía como fotógrafo: *Merodeé por las calles durante todo el día [...] dispuesto a saltar, decidido a “acorralar” la vida, a*

³⁷ BUTLER Heinz: *Biografía de una mirada*, [vídeo] Alemania-Francia, NZZ Film, (52:09 min.), 2003. (min 03:46)

³⁸ Idem

³⁹ GOLDEN, Reuel: *Fotoperiodismo...* Óp. Cit 60

*preservar la vida en el arte de vivir. Pero sobre todo merodeaba para capturar la esencia misma, dentro de los márgenes de una única fotografía, de una situación que estaba en proceso de desarrollarse ante mis ojos*⁴⁰. El mayor logro de Cartier-Bresson como fotoperiodista es hacer de la profesión un arte: no vale captar el momento sin más, debe ser el momento decisivo con un encuadre determinado y las emociones más profundas del retratado, es decir, la esencia del momento.

En los años setenta, Henry Cartier-Bresson abandona la fotografía por el dibujo, retirándose incluso de la Agencia Magnum cofundada por él mismo. Según sus palabras “la fotografía es una cuchillada y la pintura una meditación”⁴¹; así podemos entender lo que significaba para él ambas disciplinas. Si bien la fotografía es el momento exacto en el que captas la esencia de una persona o un paisaje, el dibujo es la posibilidad de reflexión, el transcurrir lento del tiempo. Por eso, al final de su vida, Cartier-Bresson dio por superada su etapa fotográfica centrándose en el dibujo.

Sin embargo, las exposiciones de su obra artística en general, con sus fotos y también sus dibujos, continuarán sucediéndose en las siguientes décadas y tras su muerte en 2004 en la casa familiar de la Provenza francesa a los 95 años de edad.

2.1.4.9 Gerda Taro (1910-1937)

La historia de Gerda Taro está indiscutiblemente ligada a la de Robert Capa, como veremos a continuación, sobre todo porque ella misma fue una de sus creadoras junto a André Friedmann (al que realmente conocemos como Robert Capa). Gerta Pohorylle, que así se llamaba realmente, nació en Stuttgart en 1910 y, tras estudiar comercio en su ciudad natal y Lausana, a finales de 1933 emigra a París ya que el gobierno la sometió a vigilancia o “custodia protectora” debido a sus actividades antinazis y a que era descendiente de judíos polacos⁴². Así las cosas, curiosamente comienza a trabajar como recepcionista del psicoanalista René Spitz, también emigrante pero de origen austriaco y, poco después, en 1934 por fin conocerá al que será su compañero sentimental y

⁴⁰ CARTIER-BRESSON, Henry: *El instante decisivo*. Editions Verve, Paris, 1952.

⁴¹ BUTLER Heinz: *Biografía de una mirada...* Op. Cit

⁴² INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY: *La Maleta Mexicana. Cronología de la vida de Gerda Taro* (en línea): http://museum.icp.org/mexican_suitcase/castella/bio_taro.html [consultado el 27 de octubre de 2014]

profesional, André Friedmann comenzando una especie de asociación profesional en la que, según el International Center of Photography, Robert Capa enseña a Taro a fotografiar y ella realiza labores de representación del trabajo de su compañero; de hecho, mientras Gerta trabaja como ayudante para Maria Eisner, futura co-fundadora de Magnum y fundadora de Alliance Photo, le presenta las fotografías de André como las imágenes de *Robert Capa, fotógrafo conocido en el mundo entero*⁴³, desde luego, Maria Eisner no se lo creyó pero decidió *seguir el juego* (en palabras de John G. Morris) vendiendo las fotos del *recién creado* fotógrafo como Capa. Y el resto de la historia ya lo conocemos: Gerda (ya no es Gerta nunca más) decide buscar un nuevo apellido para sí misma y cambia Pohorylle por Taro, quizá influenciada por Greta Garbo, la actriz del momento⁴⁴. En definitiva, podemos decir que *Gerta hace a Capa, André hace a Taro*⁴⁵. Cuando la Guerra Civil española estalla, el 18 de julio de 1936, la pareja de fotógrafos son enviados a cubrir el conflicto siendo su primera parada Barcelona, donde Taro realiza la serie de fotografías dedicadas al grupo de milicianas haciendo instrucción en la playa: a estas alturas no hace falta decir que estaba plenamente identificada con los valores democráticos y republicanos.

Desde Barcelona, la pareja formada por Taro y Capa marcharán al frente de Aragón, y luego a Madrid. En septiembre estarán ya en el sur de España, donde Capa realiza la famosa imagen del miliciano y, al acompañarle Taro, surge la polémica de que la fotografía pudiese haber sido tomada por Taro, que se encontraba con el pero, por lo visto, y como veremos cuando abordemos la biografía de Robert Capa, esta imagen fue tomada con una Rolleiflex, la máquina que usaba Gerda Taro y no con una Leica, la que utilizaba Capa, si bien puede ser que las intercambiasen en ciertas ocasiones. En cualquier caso, ambos vuelven a París, y no volverán a España hasta febrero de 1937.

Aún en esta época es difícil separar su trayectoria como fotógrafa de la de Capa, el hecho clave que inicia el proceso de independencia de Taro respecto a Capa se produce en marzo de ese mismo año cuando Taro firma un contrato con *Ce soir*. Este proceso de emancipación de Taro no solo se produce en el ámbito de su trabajo como fotógrafa, si no también en el afectivo. Mientras que Capa regresará a París, ella permanecerá en España alojada en la famosa Casa de la Alianza (de Intelectuales Antifranquistas)

⁴³ MORRIS, John G: *¡Consigue la foto! Una historia personal del fotoperiodismo*. Madrid, La Fábrica, 2013. Pág. 50

⁴⁴ OLMEDA, Fernando: *Gerda Taro: fotógrafa de guerra. El periodismo como testigo de la historia*. Barcelona, Debate, 2007. Pág. 95

⁴⁵ Idem. Pág. 90

firmando ya sus propios reportajes como *Photo Taro* y cubriendo por sí misma batallas como la de Guadalajara, en la que es testigo de la victoria republicana. Este reportaje será publicado por *Regards* el 8 de abril de 1937 pero, antes de regresar de nuevo a París, todavía cubrirá como fotorreportera por derecho propio el frente del Jarama así como el nuevo Ejército Popular en Valencia, donde tan solo un par de meses después, también fotografía los ataques nocturnos y sus crueles consecuencias para la población civil.

Sin embargo, el fin estaba demasiado cerca. En el mes de julio, otra vez sin Capa, cubre la que será su última batalla, la de Brunete, un pueblo del suroeste de Madrid, que se encuentra a muy pocos kilómetros de Madrid. El 25 de julio, tan solo un día antes de volver a París, y durante los momentos confusos de una retirada, Gerda Taro sube a un coche en marcha junto a Ted Allan, escritor y periodista canadiense, que choca con un tanque republicano atropellándola. Al día siguiente, y como consecuencia del fatal accidente, Taro fallece en El Escorial, siendo, tristemente la primera fotoperiodista de guerra fallecida mientras cubría un conflicto⁴⁶. Numerosos homenajes tuvieron lugar tanto en Francia como en España en su memoria y está enterrada en el famoso cementerio Père Lachaise de París.

Y para finalizar, podemos condensar la importancia de esta fotoperiodista y separarla de la sombra de Robert Capa por las siguientes razones:

1.- Gerda Taro fotografió de cerca las batallas, convivió con los soldados y llegó a arriesgar su vida, perdiéndola finalmente. Aunque hubo otras fotografías en la Guerra Civil española, tales como Tina Modotti, Taro se atrevió a captar el campo de batalla mientras se producía la acción⁴⁷.

⁴⁶ INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY: *La Maleta Mexicana...* Óp. Cit.

⁴⁷ Debemos mencionar también a Kati Horna (1912-2000), figura poco reivindicada, amiga de la infancia de Robert Capa (de hecho, se la señala incluso como “su amor verdadero”). Húngara de nacimiento y anarquista, pronto emigró a Berlín y luego a París. En 1937, en plena Guerra Civil española, llega a Barcelona con el encargo de realizar un álbum para el Comité de Propaganda Exterior del gobierno republicano. Fotografió la contienda española también para revistas anarquistas como *Umbral*, *Tierra y Libertad* o *Mujeres Libres*, siempre desde el punto de vista de la identificación con la población civil (en especial niños y mujeres) y la cotidianeidad del conflicto. Sin embargo, parece que raramente fotografió batallas, aún encontrándose en el frente. No obstante, parece ser que gran parte de su obra fotográfica durante este conflicto está desaparecida o destruida, si bien ella misma consiguió sacar de España rumbo al exilio junto a su marido, el pintor español José Horna, una caja de hojalata con algunos negativos. En 1983, Kati vende un total de 270 fotografías al Estado español que pasaron a formar parte del Archivo Histórico Nacional Sección Guerra Civil (después pasaría a llamarse Archivo General de la Guerra Civil hoy integrado en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca) Véase MINISTERIO DE CULTURA: *Kati Horna. Obra fotográfica*, 1999 (en línea) <http://www.mcu.es/archivos/CE/ExpoVisitVirtual/kati/> [consultado el 27 de octubre de 2014] y TIME

2.- Reivindicó su trabajo como fotoperiodista independiente al separar su trabajo del de Capa y al buscar sus propios contratos con publicaciones, como hemos visto anteriormente con *Ce soir*.

3.- Entra en la historia del fotoperiodismo por derecho propio y crea, pese a su corta carrera, un estilo propio que define muy bien la investigadora Lorna Arroyo: *la tendencia compositiva de Taro es priorizar sobre la expresión del referente mientras desatiende otros elementos de menor importancia, como las manos o los pies, que a menudo secciona o quedan a ras del encuadre*⁴⁸.

2.1.4.10 Robert Capa (1913-1954)

Hablar de Robert Capa supone hablar del mayor mito del fotoperiodismo del siglo XX. Y hablamos de un mito en todos los sentidos, que en la mayoría de las ocasiones alimentó el mismo. Robert Capa fue un personaje, en el más amplio sentido de la palabra, ya que ni siquiera Robert Capa era su nombre.

Endré Ernő Friedmann nace en 1913 en Budapest, Hungría, en el seno de una familia acomodada: su madre era modista y su padre intelectual. *Bandi*, su sobrenombre cariñoso, era un chico muy apreciado y generoso con sus amigos y, como era costumbre en la época, entró a formar parte de un círculo artístico y político y, precisamente en esos círculos fue dónde recibió su apodo.

La crisis de 1929, además de los problemas de su padre con el juego, llevaron al cierre el taller de su madre y el consecuente traslado de dicho taller a la residencia familiar por lo que Endré prefería vagar por la ciudad que estar en casa. Podemos decir que este hecho fue realmente el condicionante para que el joven Endré se dedicase a la fotografía. Así conoció a la que consideraremos su iniciadora: Eva Besnyo quien tomaba fotos con una Kodak Brownie, por lo que de manera autodidacta y motivado por su amiga Eva, Endré comienza a interesarse por la fotografía. Otra de las personas que más influyeron al joven Endré fue Lajos Kassak, pintor, novelista poeta y, en resumen,

LIGHTBOX: *Surrealist Photographs of the Spanish Civil War*, 20/08/2014 (en línea): <http://lightbox.time.com/2014/08/20/kati-horna-spanish-civil-war/#6> [consultado el 27 de octubre de 2014].

⁴⁸ ARROYO, Lorna: *Documentalismo técnico en la Guerra Civil española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro*. Tesis doctoral dirigida por Javier Marzal Felici y Hugo Doménech Fabreagt. Universitat Jaume I, Valencia. Diciembre de 2010. Pág. 427

intelectual húngaro de tendencias socialistas y vanguardistas que acabaron influyendo al que sería el fotoperiodista por excelencia del siglo XX. Para Kassak, la fotografía era un objeto social que debía denunciar los abusos del capitalismo, en la línea de Jacob Riis o Lewis Hine.

En 1929, Endré emigra a Berlín debido a la instauración del gobierno fascista de Horthy en Hungría. En la ciudad alemana estudiará Ciencias Políticas en la Universidad de Berlín entre 1931 y 1933, aunque compagina sus estudios con un trabajo como técnico de laboratorio fotográfico y otro en la editorial *Ullstein*. Era una época donde ya la fotografía era esencial en un periódico, y más teniendo en cuenta que en Alemania se vivían tiempos del todo convulsos⁴⁹.

Como Capa era de origen judío volvió a verse forzado a emigrar, tras el nacimiento y auge del nazismo en Alemania, esta vez a París. En esta ciudad conocerá a su compañera Gerda Tardo, además de sus futuros socios en Magnum Cartier-Bresson y David Seymour *Chim*, y dónde verá nacer su propio mito haciéndose pasar junto a Taro por representantes de un exitoso y misterioso fotógrafo norteamericano: Robert Capa. Así, comienzan a llegar los primeros encargos siendo uno de ellos fotografiar la guerra que acababa de estallar en España⁵⁰.

Robert Capa visitó por primera vez España en el año 1935, aún como André Friedmann, para realizar varios reportajes gráficos encargados por Simon Guttman y desde el primer momento quedó fascinado por nuestro país, quizá sintiera cierta empatía, ya que España le recordaba a su Hungría natal. En agosto de 1936, tras inventar a *Robert Capa* junto a Gerda Taro en París vuelve a España para realizar un reportaje sobre la Guerra Civil, que había estallado solo un mes antes. Su primera parada en España es Barcelona, donde Robert Capa toma algunas de las fotografías más bellas y, por qué no alegres, de todas las que captará su Leica en la guerra española, estas fotografías muestran idílicamente la esperanza republicana. Por ejemplo, en una de las fotografías podemos ver a un niño pequeño mirando fijamente a la cámara con sus enormes ojos y sonriendo vestido de miliciano anarquista, como si la guerra fuera un simple juego de niños.

⁴⁹ LINFIELD, Susie: *The cruel radiance. Photography and political violence*. Chicago, The University of Chicago Press, 2010. Pág. 180

⁵⁰ LINFIELD, Susie: *The cruel radiance*.... Óp. Cit Pág. 181

Quizá una de las más emotivas es la fotografía en la que un miliciano que parte al frente de Aragón se despide de su hija, aún bebé. Cualquiera que se pare a contemplar esta fotografía puede sentir la empatía con el padre que se marcha a luchar por una causa que considera justa y que puede morir en el intento, pero también con la niña que lo percibe. Lo realmente singular es que Robert Capa encuentre el momento oportuno para disparar su cámara y hacernos sentir esa empatía también a nosotros. Y es que, como ya hemos visto antes, Capa no es del todo neutral en esta guerra: *En una guerra tienes que amar u odiar a alguien, tienes que tomar posición o no nunca entenderás lo que ocurre*⁵¹.

El 5 de septiembre, Capa toma la famosa foto del Miliciano en Cerro Muriano (Córdoba). Esta fotografía no está exenta de polémica ya que son numerosas las voces que señalan que se trata de un montaje. Profundizando tanto en la obra de Robert Capa como en el contexto pasado y actual, cabe hacerse una pregunta ¿merece la pena hacer el esfuerzo por desmentirlo o corroborarlo si esta obra es uno de los mayores iconos pacifistas?

La fotografía “de la discordia” muestra el momento exacto en el que un miliciano es abatido por un disparo enemigo, hasta entonces no se había captado el instante de la muerte en un conflicto armado, que además fue el más mediático hasta el momento. Es una imagen tan potente que incluso varios lectores de la revista *Life*, donde el reportaje fue publicado el 12 de julio de 1937⁵² se quejaron por una “descripción tan gráfica de la violencia”, e incluso existe un documental, de producción española, llamado *La sombra del Iceberg*, en el que se buscan pruebas para afirmar que Muerte de un miliciano es una fotografía falsa. Y, por falsa, se entiende que ese soldado no murió en aquel preciso instante, y que todo fue una representación para sacar algunas fotografías ese día, ya que no se producía ningún combate.

⁵¹ Traducción de la autora del inglés: *In a war you must hate somebody or love somebody, you must have a position or you cannot stand what goes on*. LINFIELD, Susie: *The cruel radiance...* Op. Cit Pág. 175

⁵² Este reportaje se publicó por primera el 23 de septiembre de 1936 en la revista *Vu* y volvió a aparecer en *Paris-Soir* y *Regards* al año siguiente.

Así, en este documental, que lo autores definen como una autopsia de la famosa imagen, se llega a la conclusión de que hay tres posturas respecto a la veracidad de los hechos fotografiados por Robert Capa el 5 de septiembre de 1936⁵³:

1.- La adoptada por Richard Whelan, biógrafo de Robert Capa, que no cuestiona que la foto sea verdadera. Los realizadores del documental intentan contactar con él pero únicamente responde con un email en el que deja clara su postura respecto a la polémica suscitada por esta fotografía.

2.- Alex Kershaw, el autor de *Sangre y Champán*, recoge en su capítulo cinco de su libro algunos testimonios que cuestionan esta obra gráfica. Sin embargo, el autor concluye en que lo importante es que Robert Capa capta una instantánea símbolo de la dureza y horror que supone la guerra.

3.- Phillip Knightley mantiene que Robert Capa mintió acerca de la foto. Sostiene que todo fue un montaje para crear adrede un símbolo de la Guerra Civil española. En *The First Casualty*, Knightley transcribe una entrevista realizada a O.D Gallagher, corresponsal del Daily Express durante la Guerra Civil española, y Este afirma que *Muerte de un Miliciano* pertenecía a una secuencia de fotografías que escenifican un combate. Al publicarse la foto, Gallagher le manifestó a Capa lo “real” que parecía esta, a lo que Robert Capa le contestó: *Si quieres sacar buenas fotos de acción, procura que no estén bien enfocadas. Si te tiembla un poco la mano la foto será buena*. Sin embargo, el mismo Gallagher se pone en entredicho al afirmar, años después, al historiador Jorge Lewinski, *que Capa tomó la foto en la España controlada por el bando franquista pero no hay pruebas de ello*.

Por otra parte, también existen conjeturas de que la foto fuera tomada por Gerda Taro o por David Seymour (*Chim*).

Ahora bien ¿qué dijo Capa acerca de su foto más famosa y recordada? En 1947, Robert Capa concedió una entrevista radiofónica a la cadena WNBC de Nueva York, con motivo de la promoción de su libro autobiográfico *Slightly out of focus*. En esta entrevista dijo que había hecho la fotografía en Andalucía cuando acompañaba a un

⁵³ RIEBENBAUER, Raúl M y DOMENECH, Hugo: *La sombra del Iceberg* [vídeo] DACSA Produccions en COPRODUCCIÓN con RTVV, (73 min), 2007.

grupo de milicianos novatos de la República. Según él, en la ladera de enfrente se oían los disparos del fuego enemigo, los hombres dispararon hacia la ametralladora durante 5 minutos y luego salieron de la trinchera diciendo: *¡Vamos!. Y la ametralladora, como cabía esperar abrió fuego ¡dim dom! De modo que los que continuaron con vida regresaron y volvieron a disparar al tuntún hacia la ametralladora que fue sin duda lo bastante hábil para no devolver los tiros. Y al cabo de cinco minutos volvieron a decir “¡vamos!” y les acribillaron de nuevo. Se repitió la misma escena tres o cuatro veces, y la cuarta vez me puse la cámara sobre la cabeza sin mirar siquiera y cuando se acercaban a la trinchera hice una foto*”⁵⁴.

El miliciano de la fotografía fue identificado como Federico Borrell. Sin embargo, otro investigador especializado en Robert Capa, José Manuel Suspérregui, señala que probablemente sea otro el miliciano, al igual que la localización: en lugar de ser Cerro Muriano sería Espejo, otra localidad cordobesa, a unos 40 kilómetros de la anterior. También señala que Magnum y el International Center of Photography (ICP) lo han aceptado, aunque en la leyenda de estas imágenes se limitan a señalar “frente de Córdoba”⁵⁵. En cualquier caso, este investigador defiende la autoría de Robert Capa de esta imagen frente a la opinión del japonés Kotaro Sawaki, que en un documental emitido en la cadena NHK señaló que esa imagen fue tomada por Gerda Taro. Ello lo argumenta en torno a que cumple tres características propias del estilo de Robert Capa: *Su estilo tiene tres características principales que se pueden apreciar en muchas de sus fotografías: composición asimétrica cargando el lado izquierdo del encuadre, amputación de figurantes y objetos también en el lado izquierdo y la más excepcional, inclinación de la composición hacia el lado derecho.*⁵⁷.

Podemos concluir que *Muerte de un miliciano* es una imagen-icone que solo es comparable al *Guernica* de Picasso en cuanto denuncia de la injusticia de la guerra.

⁵⁴ Grabación disponible en: ICP: *Capa at 100*, 2013 (en línea): <http://www.icp.org/robert-capa-100> [consultado el 24 de octubre de 2014]

⁵⁵ MAGNUM PHOTOS: *Spanish Civil War* (en línea) http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&VBID=2K1HZOT60J7XN&SMLS=1&RW=1263&RH=899 consultado el 23 de octubre de 2014]

⁵⁶ ICP: *Capa at 100*, 2013 (en línea): <http://www.icp.org/robert-capa-100> [consultado el 24 de octubre de 2014]

⁵⁷ SUSPÉRREGUI, José Manuel: *Resonancia visual del miliciano de Robert Capa*, 2013 (en línea) https://www.academia.edu/3608021/Resonancia_visual_del_miliciano_de_Robert_Capa [consultado el 24 de octubre de 2014] Pág. 2

En enero de 1937, Capa realiza en Madrid alguna de las fotografías más conmovedoras de la guerra, precisamente, estas imágenes son tomadas en uno de los barrios obreros más representativos de Madrid: Vallecas. En estas fotografías vemos sobre todo a mujeres testigos de la destrucción y el horror, estas mujeres, quizá jóvenes aún, están rodeadas únicamente de los escombros en que las bombas han convertido sus casas.

En 1938, publica *Death in the Making*, una compilación de todas las imágenes de la Guerra Civil (tomadas por él y Taro, así como, según se cree, por *Chim*). La dedicatoria es precisamente para Gerda Taro, que falleció arrollada por un tanque el 26 de julio de 1937, mientras él estaba en París: *Para Gerda Taro, que estuvo un año en el frente español, donde se quedó*⁵⁸.

También ese año viajó a China, dónde documentó la resistencia a la invasión japonesa. Ya durante la Segunda Guerra Mundial llevaría a cabo numerosos encargos de diversas revistas y periódicos como *Collier's* o *Life*. También fotografió el famoso Desembarco de Normandía el 6 de junio de 1944 arriesgando su propia vida ya que se integró con los soldados en un caos de balas y explosiones. Por lo visto, Capa tan solo estuvo en tierra una hora y media, aunque tomó unas 72 fotos pero debido a las prisas, el ayudante de laboratorio Edward Reagan quemó en la secadora los negativos “sobreviviendo” únicamente once imágenes que dan cuenta del trepidante episodio histórico⁵⁹. Curiosamente, Capa no tomó ninguna fotografía de los campos de concentración nazis: *desde el Rin hasta el Oder tomé ninguna fotografía. Los campos de concentración fueron un hervidero de fotógrafos, y cada nueva imagen del horror sólo sirvieron para disminuir el efecto total*⁶⁰. Es decir, cuanto más se fotografiase aquello, más acostumbrada estaría el público a ver el horror, y este concepto hoy lo conocemos como la banalización del dolor. Sin embargo, la editora y profesora de la NYU, Susie Linfield señala que existen otras causas, como la empatía de Capa con las víctimas, ya que también era judío, o lo difícil que le resultaba fotografiar a aquellos que se habían convertido en la “muerte viviente”⁶¹. En la década de los 40 destacan también sus

⁵⁸ Traducción de la autora del inglés: *For Gerda Taro, who spent one year at the Spanish Front and who stayed on*. CAPA, Robert: *Death in the making*. New York, Covici-Friede, 1938.

⁵⁹ MÚGICA, Fernando: *Robert Capa, el Día D*. El Mundo, 6 de junio de 2014 (en línea): <http://www.elmundo.es/internacional/2014/06/06/538eb6f8268e3ec65a8b456b.html> [consultado el 24 de octubre de 2014]

⁶⁰ SUSIE LINFIELD: *The cruel radiance...* Óp. Cit Pág. 185 (Traducción de la autora del inglés: *From the rhine to the oder I took no pictures. The concentration camps were swarming with photographers, and every new picture of horror served only to diminish the total effect*)

⁶¹ Ídem. Pág. 185

reportajes sobre la Unión Soviética e Israel, así como la creación de Magnum, que veremos a fondo en el epígrafe 2.3.2.2. En cualquier caso, arriesgarse tiene un precio, y Capa finalmente perdió la partida a la ruleta rusa en la Guerra de Indochina el 25 de mayo de 1954 al pisar una mina antipersona. Su legado pasó a manos de su hermano Cornell y su archivo se encuentra en el International Center of Photography (ICP), en Nueva York.

2.1.4.11 Don McCullin (1939)

Donald McCullin nació en el norte de Londres el 9 de octubre de 1935 en el seno de una familia muy humilde. Pese a su dislexia, ya en el colegio mostraba un talento especial para el dibujo, si bien tras la muerte de su padre y con tan solo 15 años tuvo que abandonar la *Hammersmith School of Arts and Crafts*, en la que estaba becado. McCullin relata el tiempo en que estuvo trabajando en un vagón restaurante prácticamente como un infierno: *Muy a menudo sentí ganas de tirarme a algún río desde gran altura: de vez en cuando arrojaba fuera un platito de té solo para experimentar la sensación de un salto en el vacío*⁶². Poco después, cuando es llamado para cumplir el servicio militar en la RAF, decide enrolarse en la sección fotográfica con la que viajará a Kenia, Chipre o el Canal de Suez. En el año 1958 adquiere su primera cámara, una Rolleicord, que irá pagando a plazos, con esta máquina tomará algunas de sus primeras fotos, las de su pandilla *The Governors*. Precisamente, el reportaje *Guv'nors of the Seven Sisters Road* fue publicado en *The Observer* el 15 de febrero de 1959. Este fue sin duda el primero de otros muchos reportajes de temática similar acerca de jóvenes y bandas, y de ahí, pasaría a documentar en 1961 la construcción del muro de Berlín. Y en 1963, Bryn Campbell señalaba en la revista suiza *Camera*: *la escueta honestidad de su trabajo, su fuerza emotiva y visual, hacen de Donald McCullin, el talento más interesante y prometedor de la fotografía inglesa*⁶³. Precisamente, este estilo junto a la elección del blanco y negro en gran parte de su obra, le sitúan en la tradición de grandes nombres del fotoperiodismo como Robert Capa o incluso Agustí Centelles. Imágenes que son cercanas al “Yo lo vi” de Goya, donde se muestra un dolor crudo sin más pretensiones por parte del fotógrafo que las de testificar y denunciar.

⁶² V.V.A.A: *Los grandes fotógrafos. Donald McCullin*. Barcelon, Orbis-Fabri, 1990. Pág. 4

⁶³ V.V.A.A: *Los grandes fotógrafos...* Óp. Cit. Pág. 5

En el año 1964 McCullin fotografía una zona de conflicto por primera vez en Chipre, es su bautizo como fotorreportero de guerra. La famosa foto de una mujer en primer plano llorando tras enterarse de la muerte de su marido le valió el premio World Press Photo de 1964 que, salvando el contexto político y el espacio-tiempo, bien recuerda a la de Centelles en la que la temática es exactamente igual porque, en ambos casos, son estas imágenes fotografías desnudas en las que el dolor es el único protagonista.

Desde luego, es difícil resumir la trayectoria de este fotoperiodista que desde los años sesenta ha documentado la mayoría de conflictos. Inolvidables son sus imágenes de los niños de Biafra, acaso las primeras que en 1967 hicieron tomar conciencia al mundo de que África tiene hambre. De nuevo, como ya ocurrió con los supervivientes de campos de concentración nazis, son pequeños esqueletos humanos que una vez conmovieron al mundo pero que hoy, por la repetida contemplación de su dolor lejano, nos afectan tristemente un poco menos. Pero ¿cuál es su punto de vista? ¿se siente culpable el fotoperiodista al ser testigo de tanto sufrimiento? Don McCullin señala: *Trabajar para los medios de comunicación supone manipulación. He sido manipulado, y he manipulado a otros captando su respuesta al sufrimiento y la miseria. Así, hay una culpabilidad en doble sentido: culpabilidad porque no practico ninguna religión, culpabilidad porque puedo irme mientras un hombre muere de hambre o es asesinado por otro hombre con un pistola. Y estoy cansado de la culpabilidad, cansado de repetirme a mi mismo: "Yo no maté a ese hombre en aquella fotografía, ni dejé morir de hambre a aquel niño". Es por eso que prefiero fotografiar paisajes y flores. Me sentencio a mi mismo a la paz*⁶⁴. En 1968, fotografiará el horror de una de las guerras más controvertidas para Estados Unidos: Vietnam. El 28 de marzo, *The New York Times* publica un artículo de doce páginas con 12 fotografías de McCullin llamado *Así están las cosas*, donde el propio fotoperiodista redactó los pies de foto. Las imágenes que toma de Vietnam muestran soldados agonizando, muertos de ambos bandos olvidados en fosas, pero también soldados que salvan a niños y ancianos. Sus imágenes hicieron tomar conciencia a la población estadounidense acerca del conflicto, que hasta entonces

⁶⁴ Traducción de la autora del inglés: *Working for media involves manipulation. I have been manipulated, and I have in turn manipulated others, by recording their response to suffering and misery. So there is guilt in every direction: guilt because I don't practice religion, guilt because I was able to walk away, while this man was dying of starvation or being murdered by another man with a gun. And I am tired of guilt, tired of saying to myself: "I didn't kill that man on that photograph, I didn't starve that child." That's why I want to photograph landscapes and flowers. I am sentencing myself to peace.* Véase: HORVAT, Frank: *Don McCullin* (entrevista). Londres, Agosto de 1987 (en línea) <http://www.horvatland.com/WEB/en/THE80s/PP/ENTRE%20VUES/McCullin/entrevues.htm> [consultado el 30 de octubre de 2014]

era una cruzada contra el comunismo⁶⁵. Después de Vietnam vendrían Camboya, las víctimas del cólera en Bangladesh o de Oriente Medio a finales de los años 70⁶⁶ y todas ellas son imágenes con un poso de denuncia, así Don McCullin es un Goya que invita a tomar partido contra las injusticias de la guerra y las miserias humanas⁶⁷. Como ya hemos señalado antes, hoy Don McCullin vive en el campo y se dedica a la fotografía de paisajes. En 2012, el documental sobre su vida dirigido por David Morris y titulado McCullin fue doblemente nominado a los premios BAFTA.

2.1.4.12 Sebastião Salgado

Sebastião Salgado nació en Aymorés, Minas Gerais, el 8 de febrero de 1944. Y comienza a trabajar la administración de la Organización Internacional del Café, aunque a principio de los años setenta, en 1973 concretamente, deja todo para dedicarse a la fotografía de manera completamente autodidacta, él mismo señala que sus primeras fotografías las realizó en 1970 con 26 años, mientras estaba de vacaciones en Francia, por lo que su comienzo en la profesión es bastante tardía en comparación con otros fotógrafos quizá porque vivía en una ciudad muy pequeña y apartada de todo, donde ni siquiera había televisión⁶⁸. Sin embargo, pronto comenzaría a trabajar para firmas míticas en el mundo de la fotografía, como la agencia francesa Gamma, siendo contratado por el mismo Raymond Depardon⁶⁹, y de Gamma pasará a ser miembro de Magnum en el año 1979, aunque por distintos motivos la abandonará para crear la suya propia: Amazonas⁷⁰.

En cualquier caso, Salgado ha fotografiado África, Europa y Latinoamérica exhaustivamente para acometer sus proyectos; por ejemplo, entre 1984 y 1986 trabajó con Médicos Sin Fronteras documentando el hambre en África; desde 1986 hasta 1992, Salgado viajó por 19 países en 6 años fotografiando a obreros de la siderurgia en Francia y Ucrania, trabajadores de una presa en India, empleados de un matadero en el

⁶⁵ SOUGEZ, Marie Loup (coord.): *Historia General...* Óp. Cit. 448

⁶⁶ V.V.A.A: *Los grandes fotógrafos...* Óp. Cit. Pág. 60

⁶⁷ Quizá por esa razón, Margarte Thatcher le negó el acceso a fotografiar la guerra de las Malvinas en 1982, siendo de este modo censurado. SONTAG, Susan: *Ante el dolor...* Óp. Cit. Pág. 78

⁶⁸ COTT, J.: *Sebastião Sagado Interview*. Rolling Stone Magazine, 12/12/91-12/26/91, Issue 619/620, p133. (En línea) <http://0-web.a.ebscohost.com/cisne.sim.ucm.es/ehost/detail/detail?sid=621f0a1d-1a8e-4a86-b83a-2f23a8df96e0%40sessionmgr4004&vid=0&hid=4104&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=aph&AN=9112091942&anchor=AN9112091942-3> [consultado el 31 de octubre de 2014]

⁶⁹ MORRIS, John G: *¡Consigue la foto!...* Óp. Cit. Pág. 395

⁷⁰ Véase epígrafe 2.3.2.2 La agencia fotográfica como cooperativa de fotoperiodistas: Magnum en el que se habla precisamente del periodo de Salgado en la agencia y de las causas de su entrada y su salida.

Medio Oeste estadounidense, recolectores de té en Ruanda, cortadores de caña en Cuba, excavadores del túnel del canal de la Mancha, etc. para acometer el ambicioso proyecto Trabajadores⁷¹; y en el año 1993, siguiendo su habitual sistema de trabajo de realizar grandes proyectos extendidos en el tiempo, visitó 23 países para reflejar el éxodo del campo a las grandes ciudades y como resultado Salgado publicó dos obras: *Migrations* y *Portraits of children of the migration*⁷². Sin embargo, este fotógrafo ha sido ampliamente criticado por “embellecer cínicamente” la miseria, el sufrimiento a través de la estética de sus imágenes, en blanco y negro siempre pero grandiosa y ciertamente espectacular. El crítico estadounidense Michael Kimmelman se preguntó, a raíz de la exposición en Nueva York de *Migrations*, si el sufrimiento puede (o debe) ser demasiado bello⁷³. Ingrid Sischy, otra de sus críticas, plantea que su trabajo es *fotografía que implica un tipo de chantaje emocional gracias a una dramática dirección de arte*⁷⁴. Los defensores de Salgado señalan que esa imagen tan bella confiere dignidad a las víctimas y sus detractores, como vemos, acusan a Salgado de embellecer el dolor, el hambre... en definitiva la miseria y la pobreza. Lo cierto es que Salgado piensa que los trabajadores de las minas, o aquellos migrantes hacia las ciudades en busca de una vida mejor, son tan importantes y centrales en la historia como un *broker* de Nueva York⁷⁵. Y así, él los representa como si de un cuadro de Delacroix, pero en blanco y negro, se tratase. Para el fotógrafo, es una manera de dignificarles a través de una nueva propuesta estética en la fotografía documental. Entre sus premios figuran el Premio Internacional de la Fundación Hasselblad en 1989, el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1998 o el Premio del Público de Photoespaña en 2007.

⁷¹ MORRIS, John G: *¡Consigue la foto!...* Óp. Cit. Pág. 416

⁷² GOLD, Steven J.: “Sebastião Salgado and visual sociology” en *Sociological Forum*, Vol. 26, No. 2, June 2011. Pág. 419

⁷³ KIMMELMAN, Michael: *Can be suffering too beautiful?* The New York Times, 13/07/2001 (en línea) <http://www.nytimes.com/2001/07/13/arts/photography-review-can-suffering-be-too-beautiful.html> [consultado el 31 de octubre de 2014]

⁷⁴ SUSIE LINFIELD: *The cruel radiance...* Óp. Cit Pág. 43 (Traducción de la autora del inglés *This is photography that runs on a kind of emotional blackmail fuelled by a dramatic art direction*).

⁷⁵ Ídem. Pág. 42

2.2 Fotografía y fotoperiodismo en España

A través de este epígrafe repasaremos históricamente el nacimiento de la fotografía en España así como a su evolución en los siglos XIX y XX, pero también nos centraremos en el reportaje gráfico, como no podía ser de otra manera: su trayectoria, sus dificultades debido a las circunstancias de un país marcado por el analfabetismo en las primeras décadas del siglo XX y la censura franquista tras la Guerra Civil (1936-1939). Por último, revisaremos el despertar de la fotografía en la democracia, las publicaciones más importantes, los fotoperiodistas clave en nuestro país y aquellos que están escribiendo, o mejor dicho, retratando, el presente y el futuro de la fotografía española.

2.2.1 Historia de la fotografía en España

Poco tiempo después de que Arago presentase el daguerrotipo en la Academia de Ciencias de París, el siete de enero de 1839, algunos periódicos españoles se hacían ya eco de la noticia, entre ellos *El Diario de Barcelona*, *El Semanario Pintoresco Español* o *El Corresponsal*. De hecho, así describía *El Semanario Pintoresco Español* el “prodigioso” invento en su edición del veintisiete de enero de 1839¹: *No trabaja [Daguerre] sobre papel sino sobre hojas de cobre bruñido; y al cabo de tres minutos en verano y algunos más en otoño e invierno, saca la pieza y la vuelve a enseñar cubierta de un hermosísimo dibujo que representa el objeto hacia el cual se ha apuntado el aparato. Una breve y suave operación de lavado es suficiente para que el punto de vista cojido [sic] en tan pocos instantes, quede invariablemente fijo, sin que pueda destruirlo el sol más ardiente*². Además, en la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona se llegó a realizar la primera demostración pública del daguerrotipo por parte de Ramón Alabern quien la había aprendido del mismísimo Daguerre³. Esta demostración, que tuvo lugar el diez de noviembre de 1839 supuso la toma de la primera fotografía en España, sólo

¹ SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL, 27 de enero de 1839 [disponible online en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional] <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003104103&search=&lang=es> [consultado el 30 de septiembre de 2014].

² LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1997. Pág 15

³ Ibídem Pág.16

ocho días después tal invento llega a Madrid y en poco tiempo se realizan daguerrotipos por toda España ⁴.

Tras el éxito del daguerrotipo, por sorprendente y novedoso, comienzan a surgir tanto publicaciones como profesionales que ven oportunidades de negocio en esta nueva técnica. Sin embargo, la mayor parte de los “daguerrotipistas” españoles eran científicos o intelectuales que no se dedicaron profesionalmente a la fotografía. En cualquier caso, fueron extranjeros los que se decidieron a probar suerte en el negocio de la fotografía en España, hasta entonces muy poco o nada explotado. Entre otros muchos extranjeros destacaron: Madama Fritz, Clifford, Leygonier, Gairoard, Schmidt, Le-Masson, Grozat, Taylor, Lowe, Bonnevillle, Galtier, Sardin y el conde de Lippha. Además de fotografiar también impartían cursos en los que mostraban el *arte de la fotografía* a quién estuviese dispuesto a pagar aproximadamente 320 reales de vellón. De este modo, el negocio de los estudios fotográficos comenzó a extenderse por el país del mismo modo que los fotógrafos ambulantes. La sociedad de la época recibió muy bien este nuevo arte: el retrato desbancó a la miniatura pictórica por dos razones: el precio, más económico, y a que la fidelidad con el modelo que posa es absoluta. Sin embargo, y pese a que el daguerrotipo consiguió *convulsionar los gustos burgueses*⁵, lo cierto es que el avance en las técnicas fotográficas entre 1850-1860 hicieron que el daguerrotipo entrara en declive⁶. Sin embargo, se van produciendo ciertos avances técnicos que permitirán por un lado obtener copias del original gracias al calotipo y talbotipo. Además, gracias a la sensibilización con colodión de las placas de cristal el tiempo de exposición se reduce a tan sólo un par de segundos. No obstante, y cómo ya hemos visto anteriormente, el oficio de la fotografía continuaba siendo bastante pesado e incómodo por la cantidad y el tamaño de aparatos que se requerían para ejercer dicha actividad⁷.

En cualquier caso, la fotografía se extiende por la geografía española gracias a esos fotógrafos ambulantes, que además enseñan la técnica pero también se democratiza de modo que no sólo la aristocracia y la burguesía pueden ser retratados, sino que gracias a la *carte de visite* las clases medias pudieron también fotografiarse en formato 6x9 y

⁴ LARA LÓPEZ, Emilio Luis: *Historia de la fotografía en España: un enfoque desde lo global hasta lo local* en Clío: History and History Teaching., Nº. 30, 2004 [disponible en línea] <http://clio.rediris.es/n30/emicio.htm> [consultado el 6 de octubre de 2014]

⁵ LARA LÓPEZ, Emilio Luis: *Historia de la fotografía en España...* Óp. Cit.

⁶ *Ibidem*

⁷ Véase la fotografía atribuida a William Henry Jackson *The photographer's assistants* de 1873 (aunque no está clara la fecha) y que nos ilustra el “aparataje” de la profesión fotográfica en aquella época.

conseguir por pocos reales en establecimientos fotográficos aquellos retratos de reyes, emperadores, toreros y todas las celebridades de la época⁸.

También la fotografía en España fue utilizada con fines ciertamente propagandísticos. Según afirma Emilio Luis Lara López: *los reportajes fotográficos bélicos hacen furor entre el público, y las placas que muestran escenas de guerra y de ejércitos en campaña son mostradas en los espectáculos ópticos que deambulan por las poblaciones en días de feria. La propaganda política por medio de la fotografía no será algo exclusivo de los liberales isabelinos, pues los carlistas emplearán masivamente fotos del pretendiente Carlos VII para popularizar su imagen entre los españoles, ya que su facilidad de transporte permitía sortear la censura impuesta sobre medios de comunicación impresos*⁹. Como vemos, desde los inicios de la fotografía en España ninguna corriente política quiso mantenerse ajena a la nueva técnica y a los posibles usos políticos de la misma. Ya entre 1870 y 1880 la fotografía se consolida al haber conseguido penetrar en la mayoría de las clases sociales del momento: cada vez hay más estudios fotográficos, pero también fotógrafos ambulantes que encuentran en las ferias y fiestas de los pueblos de la geografía española una oportunidad de negocio. Y tampoco podemos obviar el fenómeno de los *amateurs*, puesto que fueron muchos los burgueses que atraídos por la fotografía decidieron aprender la técnica e investigar con total libertad nuevos formatos y paisajes, e incluso aparecerán publicaciones destinadas a este público. Por supuesto también en España penetran y se desarrollan la mayoría de corrientes fotográficas artísticas que aparecen en Europa: desde el pictorialismo a las vanguardias, pero nos centraremos en el desarrollo de la fotografía de prensa y, por tanto, del reportaje gráfico, como veremos en el siguiente epígrafe.

2.2.2 El nacimiento del reportaje gráfico en España: de Charles Clifford y Jean Laurent a la II República.

Al igual que en el resto del mundo los avances técnicos, (como el desarrollo del colodión que reducía el tiempo de exposición necesario), hicieron posible la utilización de la fotografía en prensa. Lacan en 1856 sentenció: *La fotografía se ha convertido en un verdadero auxiliar de la historia. Por no recordar más que hechos recientes, tras*

⁸ LARA LÓPEZ, Emilio Luis: *Historia de la fotografía en España...* Óp. Cit

⁹ LARA LÓPEZ, Emilio Luis: *Historia de la fotografía en España....* Óp. Cit

*haber narrado las grandes escenas de la guerra, la fotografía se ha introducido en las salas de conferencias internacionales y en los congresos por la paz [...] Ayer eran las dolorosas escenas de una inundación, y hoy son las ceremonias de bautismo de un infante imperial. La fotografía está en todas partes, y registra hechos memorables de nuestra vida colectiva*¹⁰. La realidad es que apenas el siglo XIX pasaba su ecuador, la fotografía aún no podía competir con el grabado, principalmente debido a lo pesado de los equipos fotográficos de la época. En cualquier caso, no pasarían muchos años para que la fotografía desbancase al grabado como medio de reproducción de la realidad, sobre todo, porque la fotografía es un fiel reflejo del acontecimiento ya que se encuentra en el lugar de los hechos cuando se produce el suceso. Finalmente, el grabado será usado únicamente para la reproducción de cuadros y obras de arte en general¹¹.

Uno de los antecedentes de la fotografía en prensa en España fue una lámina publicada en 1852 por el *Diario Mercantil de Valencia* a partir de un daguerrotipo de Pérez Rodríguez. También en esta década, publicaciones como *El Museo Universal* o *La Crónica* incorporaron como informadores gráficos a los fotógrafos pioneros Clifford y Laurent, respectivamente¹². En 1859, en la guerra de Marruecos, ya son enviados fotógrafos junto a cronistas y dibujantes para cubrir las noticias al igual que ocurre con las guerras carlistas.

Charles Clifford nace en Gales en 1819 pero desde 1852 reside en España y, parece ser, que el hecho de ser inglés le fue favorable otorgándole cierto prestigio. En 1860, fue nombrado fotógrafo oficial de Isabel II tras un viaje propagandístico, (ya que la popularidad de la reina no estaba en sus cotas más altas) a Baleares, Cataluña y Aragón. Uno de estos primeros viajes fue en 1858 y fotografió la inauguración de los ferrocarriles entre Madrid-Alicante y Aranjuez-Toledo. También son muy famosas sus fotos acerca del Canal de Isabel II: desde su construcción hasta sus obras de ingeniería¹³, aunque es posible que solo se conozca “una mínima parte” de su obra, y que muy poca haya sido publicada, por otra parte. Clifford murió en Madrid en 1863 y su obra está depositada entre la Biblioteca Real y la Biblioteca Nacional¹⁴.

¹⁰ LACAN, Ernest: *Photographie Historique* en *La Lumière*, Núm. 15, 21 de julio de 1856.

¹¹ LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Historia...* Op. Cit. Pág. 35

¹² Ídem. Pág. 80

¹³ GÓMEZ, Miguel Ángel: *El Canal de Isabel II en la fotografía* en *El Canal. Patrimonio Histórico*. Canal de Isabel II, Madrid, 2008. Págs. 30-31

¹⁴ SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel: *Vistas fotográficas del puente de Alcántara realizadas por Charles Clifford en 1860*, en *Laboratorio de Arte*, núm. 10, 1997. Págs 337-354.

Por otro lado, **Jean Laurent**, o Juan Laurent, pues *españolizó* su nombre, nació en Garchizy (Francia) en 1816, aunque residiría en España desde 1843 hasta su muerte en 1886¹⁵. Realizó fotografías de todo tipo: desde reproducciones de obras de arte hasta de obras públicas pasando por el retrato, incluso, parece ser que en alguna publicidad de su estudio se anunciaba como *fotógrafo de S.M la Reina* (Isabel II). Además de su estudio madrileño en la Carrera de San Jerónimo, tenía otros dos en París y sucursales y agentes en otras ciudades europeas y provincias españolas. Después del fallecimiento del fotógrafo, otros fotógrafos como Vernacci, continuaron el legado de Laurent trabajando “bajo su firma”¹⁶.

Por otro lado, la fotografía no se incorporaría plenamente a la prensa hasta el nacimiento de otras publicaciones como *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *La Revista Moderna* ya en la década de los años 90 del siglo XIX. Hasta entonces el principal problema para insertar fotografías en las publicaciones era el sistema de impresión ya que hasta 1880 no aparece la impresión por medios tonos. Aunque estas revistas, especialmente *Blanco y Negro*, la más popular, gozaron de gran éxito a principios del siglo XX debido precisamente a la vistosidad que suponía publicar fotografías en color, lo cierto es que la situación de los periodistas era comparada con la del proletariado. Evidentemente, ello se debía al elevado coste de producción y venta de estas publicaciones y el imperante analfabetismo de la época (60% de la población)¹⁷. Por esta razón, muchos reporteros españoles vendían colecciones con sus propias fotografías, más o menos lo que hoy denominaríamos “portfolios”. Poco a poco, fueron introduciéndose en España numerosas mejoras de impresión que permitieron reproducir instantáneas a un coste más asequible.

Una vez entrado el siglo XX en nuestro país, y pese a las modestas novedades técnicas que se fueron introduciendo, y de las que ya hemos hablado, la sociedad española se encontraba sumida en una importante crisis económica, social y cultural; y, por si fuera

¹⁵ INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA: *Archivo Ruiz Vernacci* [en línea] <http://ipce.mcu.es/documentacion/fototeca/fondos/vernacci.html> [consultado el 3 de octubre de 2014].

¹⁶ CENTRO DE ESTUDIOS DE CASTILLA LA MANCHA: *Viaje de ida y vuelta. Fotografías de Castilla La Mancha en The Hispanic Society of America*, 2007 [en línea]: http://www.uclm.es/ceclm/fotografia_hispanic/fotografos/laurent.htm [consultado el 3 de octubre de 2014].

¹⁷ LÓPEZ MONDEJAR, Publio: *Historia...* Op. Cit Pág.90

poco, tenía que asumir el desastre de Cuba de 1898, por lo que el país dependía de las innovaciones técnicas que se fraguaron en otros países por lo que se consumía todo tipo de material extranjero pero no se producía nada dentro de nuestro país. No obstante, en el campo de las asociaciones fueron surgiendo algunas en Madrid y Barcelona a finales del siglo XIX. En la capital se creó en 1899 la Sociedad Fotográfica que pasó a ser en 1907 la Real Sociedad Fotográfica y en sus filas pobladas de amateurs ligados a las élites, a la nobleza y a la burguesía se encontraba, entre otras personalidades, a Santiago Ramón y Cajal. Por otro lado, en Barcelona se formó ya en 1894 el Club Fotográfico Barcelonés aunque la verdadera sociedad como tal no se crearía hasta 1923 con el nombre de Agrupación Fotográfica de Cataluña.¹⁸

También, cómo no, fueron surgiendo ciertas publicaciones especializadas como por ejemplo la más influyente de su época *La Fotografía* editada por Káulak en 1901 y que se mantuvo hasta 1914. Otras revistas fueron: *Daguerre*; *Avante*; *Agua, azucarillos y aguardiente* y *Gomas o nada, Photos*, etcétera.

Uno de los primeros “momentos clave” del fotoperiodismo español fue la guerra de Marruecos (1909-1927). A este conflicto, fueron enviados numerosos reporteros que posteriormente publicaron sus instantáneas en publicaciones como *ABC*, *La Vanguardia*, *El Imparcial*, *La Esfera*, *La Unión Ilustrada*, *Vida Manchega*, *Vida Gallega* y otras muchas. Los ciudadanos españoles, hablamos de ese reducido porcentaje que forma la clase media alfabetizada, demandaban información ilustrada de los turbios sucesos que asolaron España a comienzos del siglo XX además de la guerra de Marruecos: la Semana Trágica de Barcelona (1909) y la Huelga General de 1917. En resumen, las fotografías sirvieron en aquel momento para mostrar otras realidades a una sociedad que hasta entonces no había podido contemplar otras realidades. Como dijo Francisco Ayala: *Madrid era para mí el mundo que me revelaban las ilustraciones de los semanarios gráficos [...] Colecciones de Blanco y Negro o Nuevo Mundo, empastadas en gruesos volúmenes anuales desde fecha anterior a mi nacimiento me habían asomado- a la vez que deletreaba los nombres y me familiarizaba con las*

¹⁸ Ídem Pág.97

facciones de políticos, criminales famosos, toreros y actores- a tales o cuales parejas de la Villa y Corte que aparecían en ocasionales fotografías”¹⁹.

Pero otra amenaza se ceñía sobre la situación de los periodistas: la censura que instauró Primo de Rivera en 1921. Además, los sueldos de los profesionales del periodismo eran bastante bajos al igual que ocurría con los fotorreporteros que tampoco disponían de una gran base cultural por lo que su trabajo se resumía, en palabras de Agustín Centelles, en lo siguiente: *“cuando yo inicié mi trabajo, el tipo de reportaje que se hacía era muy estático y artificioso. La costumbre era que en los acontecimientos importantes, los fotógrafos se colocasen en batería y esperasen el resplandor de un flash de magnesio para disparar simultáneamente sus cámaras. Esta rutina y falta de ambición profesional daba como resultado un trabajo mediocre e inexpresivo que no me gustaba en absoluto”*.²⁰ No obstante, la situación fue mejorando a raíz de la aparición de cámaras como la Leica, la Ermanox , la Rolleiflex o la Contax que marcaron el comienzo de una nueva época en el fotoperiodismo debido a su reducido tamaño y ligereza. En cualquier caso, estas innovaciones y otras muchas como los flash de pila o la película AGFA-Pan de 100 Asa solo se introdujeron en España a partir de 1931 con la República así que los reportajes gráficos hasta entonces eran como describía Centelles: *estáticos y artificiosos* y el tratamiento que las publicaciones hacían de las imágenes tampoco era mucho mejor debido a la falta de cierto sentido estético y moderno que sí tenían en Europa a excepción de *Estampa* y *Crónica*. Con la llegada de la II República, el panorama del periodismo y de la cultura en general mejoró aunque aún había mucho por hacer debido a la situación heredada de analfabetismo. En cualquier caso, la fotografía en este periodo emprendió caminos hacia lo documentalista destacando el barcelonés Joaquín Gomis.

Gomis nacido en 1902, se inició en la fotografía hacia 1920 y su mayor interés radicaba en alejarse de las tendencias pictorialistas burguesas imperantes en la época y abrir un nuevo camino a la fotografía y por qué no, al fotoperiodismo, en su interés por fotografiar detalles de objetos y por las nuevas perspectivas muy del estilo *Bauhaus* y

¹⁹ Ídem Pág. 145

²⁰ Ídem Pág. 150.

nuevos movimientos de vanguardia que conoció en sus viajes por Europa y Estados Unidos. Además, creó y presidió desde 1930 el grupo *Amics de l'Art Nou* (ADLAN)²¹.

Otros fotógrafos que también se dedicaron al fotoperiodismo aprovechando la nueva etapa de libertad de la II República fueron José Suárez, Aurelio Grasa, Díaz Casariego, Agustín Centelles, Joaquín Brangulí, Santos Yubero, los Hermanos Mayo, Juan José Serrano, Luis Vidal Corella. Estos reporteros gráficos no solo tuvieron la oportunidad de vivir de cerca un momento de apertura y libertades sino que también la mayoría de ellos tuvo que enfrentarse al drama de fotografiar la Guerra Civil que estalló en 1936 como es el caso de Agustín Centelles.

2.2.3 La Guerra Civil española (1936-1939). Un frente abierto para la fotografía.

Una vez estalla la Guerra Civil el 18 de julio de 1936 con el golpe de Estado del General Franco, numerosos corresponsales de guerra e intelectuales de todo el mundo vinieron a nuestro país atraídos por lo que se consideró la primera lucha entre la democracia y el fascismo. Al principio, esta guerra era vista casi como una lucha romántica y los corresponsales tenían la responsabilidad de concienciar a sus respectivos países sobre la situación del gobierno de la República, legítimo, y sobre el pueblo español, la víctima de tal conflicto. Así, vinieron a España figuras de la talla de Ernst Hemingway, André Malraux, Leon Blum, John Dos Passos, Joris Ivens, Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour *Chim*, Henri Cartier Bresson y un largo etcétera. Además, la identificación de estos fotógrafos con los valores republicanos de libertad, unido a los adelantos técnicos les permitían enviar más rápidamente las fotografías a las publicaciones de destino contribuyendo a un nuevo estilo en la comunicación visual especialmente, en la fotografía de conflictos bélicos consiguiendo que el espectador se ponga en el lugar del que lucha por unos ideales más justos, pero también en el de la víctima que sufre esa guerra. Desde luego, pocas veces antes el receptor había sido consciente del desgarró y del dolor que un enfrentamiento supone, y como señaló el propio Robert Capa en una entrevista en 1937 *la verdad es la mejor imagen, la mejor propaganda*²².

²¹ Ídem Pág.160.

²² MUSEO REINA SOFÍA: *Capa: cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 1999 (en línea)

Mención aparte merece el caso del fotógrafo Walter Reuter que acabó luchando en las milicias andaluzas²³ o el propio Faustino Mayo que dejó su trabajo en *El Heraldo de Madrid* para enrolarse como fotógrafo en el V Regimiento de Enrique Líster²⁴.

Algo parecido ocurrió con los fotógrafos españoles que, además de comenzar a disparar sus cámaras el mismo día de la sublevación, pronto se dieron cuenta del valor estético e informativo de su trabajo. Según Publio López Mondéjar, *la identificación de la mayoría con la causa republicana “está especialmente presente en la obra de Alfonso, Albero y Segovia, Díaz Casariego, los hermanos Vidal, Gaspar, Torrents y, especialmente, en la de Centelles y los hermanos Mayo. Otros, como Casas, Catalá Pic, Sala, Renau o el propio Centelles, plantearon su trabajo como un decidido instrumento de propaganda al servicio del gobierno constitucional*²⁵. La Guerra Civil española supuso la consagración de numerosos fotógrafos extranjeros y el exilio exterior o interior de los españoles.

En cuanto a las publicaciones, la escasez de material y la dificultad para cubrir la información supuso primero que los contenidos cambiasen centrándose en lo bélico y tomando partido por uno u otro bando. No obstante, muchas de ellas, que alcanzaron su etapa dorada pocas años antes, acabaron sucumbiendo antes del final de la contienda. Del mismo modo, muchos fotógrafos de izquierdas ante la imposibilidad de conseguir material tuvieron que asociarse: Santos Yubero y los hermanos Benítez Casaus conformaron una agencia que distribuía fotografías por el país; los hermanos Mayo crearon la agencia España que enviaba fotografías tanto a nivel español como europeo; y por último, está el *pool* conformado por Joaquín Brangulí, Carlos Pérez de Rozas, Josep María Sagarra, Lluís Torrents, Josep Badosa, Merletti, Joan A. Puig Farrán, Antoni Campaña y Ramón Claret que supuso una verdadera cooperativa fotográfica²⁶.

En el bando nacional, los fotógrafos no tenían el problema del aprovisionamiento debido, básicamente, a que contaban con el apoyo alemán. En este bando también contaron con fotógrafos extranjeros, es el caso de Albert Louis Deschamps que

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/capa-cara-cara-fotografias-robert-capa-sobre-guerra-civil-espanola-coleccion-museo> [consultado el 17 de noviembre de 2014]

²³ LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Historia...* Op. Cit, pág 165.

²⁴ Ídem, Pág.164

²⁵ Ídem Pág.163

²⁶ Ídem pág. 168.

trabajaba para *L'Illustration* parisina²⁷. Y entre los fotógrafos españoles que trabajaron para el bando nacional destacan Serrano, que convivió con las tropas de Queipo de Llano en tierras andaluzas, o el gabinete formado por el general Aranda, jefe del cuerpo del Ejército de Galicia e integrado por: José Lombardía, Jaime Pacheco, José Longueira, Faustino Rodríguez, Ángel Llanos y Mario Blanco²⁸. Sin embargo, estas imágenes carecen de la pasión de los fotógrafos comprometidos con el bando republicano y, en ocasiones, han sido tachadas de frías por la falta de identificación. Este puede ser el caso del ya citado Deschamps, que documentaba lo que acaecía en el bando rebelde pero sin implicarse ni identificarse con sus valores o aspiraciones; incluso existía el recelo de que los fotógrafos destinados en la zona rebelde fuesen espías²⁹.



A. L. Deschamps: *Desfile del ejército franquista en Barcelona, 1939*. Centro Documental de la Memoria Histórica

Aunque los grandes fotoperiodistas como Robert Capa, Gerda Taro o David Seymour *Chim* forjaron el inicio de su propia leyenda personal y profesional con las fotografías que tomaron en la Guerra Civil española, también hubo fotógrafos españoles que trabajaron en la contienda. Entre ellos destacaríamos la labor realizada por Agustí Centelles, Alfonso, los Hermanos Mayo, o ANTIFAFOT³⁰. Y aún hoy en día, nos

²⁷ Ídem, pág. 165.

²⁸ Ídem. Pág. 172.

²⁹ OLMEDA, Fernando: *Gerda Taro: fotógrafa...* Óp Cit. Pág. 104.

³⁰ En cuanto a ANTIFAFOT se da un hecho curioso, y es que no queda claro si se trató de un colectivo de fotógrafos, una agencia o un laboratorio fotográfico, ni quiénes fueron sus integrantes. Paco Elvira en su

preguntamos ¿Por qué sus trabajos son menos conocidos que los de los fotógrafos extranjeros? En primer lugar, podemos deducir que ello puede deberse a que, al ser fotógrafos comprometidos de alguna manera con la causa republicana, su trabajo se silenció durante la dictadura franquista y solo desde hace algunos años este comienza a reivindicarse y recuperarse; y también porque durante el conflicto vivieron la escasez de materiales para desempeñar su trabajo (rollos de film, etc.) y de las propias publicaciones que también quedaron desabastecidas. Veamos a continuación detenidamente el trabajo de Agustí Centelles, Alfonso y de los Hermanos Mayo.

2.2.3.1 Agustí Centelles (1909-1985)

Centelles nace en Valencia en el año 1909, aunque cuando apenas cuenta con un año de edad su familia se traslada a Barcelona. La fotografía de Centelles desempeñó un papel importantísimo durante la Guerra Civil y se podría afirmar que fue uno de los primeros fotoperiodistas españoles; tanto es así, que incluso es comparado en múltiples ocasiones con Robert Capa llegándose a decir de él que “es el Robert Capa español”. La realidad es que en sus fotos de la Guerra Civil encontramos un cierto parecido con aquellas que realizaba Capa, debido a que Centelles también fotografiaba con una cámara Leica y desde muy cerca, incluso llegaron a coincidir en ocasiones en el mismo escenario de la contienda. De hecho, en una instantánea tomada por Capa en la batalla de Teruel en 1938 publicada en el número 24 de la revista *Life*, ese mismo año se veía a un fotógrafo corriendo hacia la escena y, cuando ampliamos dicha imagen podemos comprobar que este resulta ser, Agustí Centelles³¹. Pero también Capa aparece en una foto de Centelles del 28 de octubre de 1938 durante la despedida de las Brigadas Internacionales en

libro *La guerra civil española. Imágenes para la historia* señala que se trataba de una agencia a través de la cual otros fotógrafos distribuían sus imágenes. Evelia Rojo, jefa del departamento de referencias del Archivo General de la Administración, señala, (en contestación a un email del 7 de abril de 2014, enviado por la autora de esta tesis): Al parecer ANTIFAFOT, era un colectivo de fotógrafos del Partido Comunista y funcionaba como un laboratorio fotográfico Oficial. Según Beatriz de las Heras Herrero, en la página 151 de su artículo Madrid y Burgos, 1936-1939: representación visual de las mujeres a través del fondo fotográfico de la guerra civil en la Biblioteca Nacional, ANTIFAFOT es laboratorio y agencia fotográfica del Partido Comunista. Y en el diario *Público* se dice que ANTIFAFOT era en realidad un colectivo del PCE que buscaba las imágenes más crudas para remover las conciencias. Véase PÚBLICO.ES: *El Archivo Rojo en Internet*, 2008 (en línea) <http://www.publico.es/127457/el-archivo-rojo-en-internet> [consultado el 19 de mayo de 2014]

³¹ ELVIRA, Paco: *La Guerra Civil Española. Imágenes para la historia*. Barcelona, Lunwerg, 2011.

Barcelona. Y también ambos fotógrafos coincidieron una vez más en el campo de concentración de Bram, donde Centelles estuvo internado³².

Según el editor Joaquín D. Gasca *la diferencia entre ambos fotoperiodistas a la hora de enfocar su objetivo, opina Gasca, es que Centelles está fotografiando su guerra y en este sentido es muy próximo a los personajes que muestra y es cómplice de las imágenes con las que sabe captar el sentimiento y el dramatismo que envuelve la guerra. En cambio, considera que Capa es muy frío o muy cínico, y consigue la fuerza en sus imágenes gracias a su dominio de la técnica y la plástica*³³.

En cualquier caso, Agustí Centelles comenzó a trabajar en el mundo de la fotografía en la técnica del retrato en el año 1924, como aprendiz de Ramón Baños. Más tarde, en 1927 trabajaría de ayudante de Josep Badosa con quien aprendió y se interesó por el fotoperiodismo, que sería su especialidad y verdadera vocación, lo cual se demuestra cuando comienza a colaborar en importantes publicaciones de la época, como: *El Día Gráfico*, *La Vanguardia* o *Última hora* y para las agencias internacionales como Havas o Associated Press. Una vez que estalla la Guerra Civil, Centelles no duda en hacer de la cámara de fotos su mejor arma, y así lo vemos cuando en el año 1937 es destinado a la Unidad de Servicios Fotográficos del Ejército del Este y al año siguiente, en 1938, se encarga de la organización del archivo fotográfico del Ejército de Cataluña, por lo que su compromiso con el bando republicano fue incondicional³⁴.

³² OLIVA, José y MARIÑOSA, Héctor: *Hallan fotos inéditas de Centelles donde aparece Capa tras Azaña y Negrín* en La información.com [en línea] 19/05/2012 http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/historia/hallan-fotos-ineditas-de-centelles-donde-aparece-capa-tras-azana-y-negrin_uaPwPgnsTsn9pD6VqfnKD6/ [consultado el 21 de mayo de 2014]

³³ EFE: *Capa y Centelles: fotógrafo rico fotógrafo pobre* en La Razón Digital [en línea] 21/05/2012 http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_459190/2890-capa-y-centelles-fotografo-rico-fotografo-pobre#TttluNLhZqolGZof [fecha de consulta: 21 de mayo de 2014]

³⁴ FERRÉ PANISELLO, Teresa: *L'arxiu Centelles: història d'una maleta i el seu contingut* en Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi (Societat Catalana de Comunicació). Vol.29, 2012. Pág. 92



Fotografía de Agustí Centelles tomada en Barcelona al día siguiente de empezar la Guerra Civil

Esta fotografía tan conocida de Centelles y publicada en *Newsweek*, *Paris-Soir* o *La Vanguardia*, es en realidad un montaje que el mismo reconoció. La fotografía, fechada el 19 de julio de 1936, apenas un día después de que comenzase la guerra, es en realidad la superposición de dos imágenes distintas ya que cuando el fotógrafo llegó al lugar de los hechos, la acción ya había sucedido, pero pidió a los protagonistas, que aún estaban allí, que simulasen lo vivido. Por otra parte, fotografió unos caballos muertos en la calle, y la suma de ambas fotos es la imagen que ha llegado hasta nosotros³⁵.

Así, Centelles es testigo por un lado, de las batallas, como las de Belchite o Teruel, y por otro, del sufrimiento de las víctimas civiles inocentes; y como esas víctimas que retrata, también vive la derrota republicana y cómo no, el exilio. En febrero de 1939, cruza a pie a Francia portando 4.000 clichés aproximadamente, en una maleta a sabiendas de que si los deja en España serán destruidos por manos franquistas³⁶. Poco tiempo después de cruzar la frontera, Centelles es internado en el campo de concentración de Bram (Francia) donde aprovecha para fotografiar la situación de los exiliados españoles entre los que se encuentra. En cualquier caso, Centelles fue un fotógrafo y un hombre comprometido, por lo que también una vez en Francia se une a la Resistencia francesa y en 1946 decide volver a España, a Cataluña, donde se entrega y es juzgado por las autoridades franquistas obteniendo la libertad condicional a cambio de no volver a ejercer el fotoperiodismo. De este modo, Centelles es en realidad condenado al silencio y al olvido, aunque jamás abandona la fotografía dedicándose el resto de su vida al ámbito publicitario e industrial³⁷.

³⁵ TRALLERO, Manuel: *La famosa foto de los caballos estaba preparada*. El mundo.es [en línea] 29/12/2009 <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/28/cultura/1262025047.html> fecha de consulta 21 de mayo de 2014]

³⁶ MORENO, Rafael y BAULUZ, Alfonso: *Fotoperiodistas de guerra españoles*, Madrid, Turner, 2011.

Pág. 69

³⁷ Ídem. Pág 69.

Finalmente, una vez fallecido Franco, su labor y contribución a la fotografía española comienza a ser reconocida, y un año antes de su fallecimiento se le otorga el Premio Nacional de Fotografía en 1984³⁸. Solo un año después, Agustí Centelles fallece en Barcelona. En la actualidad son sus hijos Sergi y Octavi quienes se encargan de mantener viva su memoria.

2.2.3.2 Alfonso Sánchez Portela (1902-1909)

Alfonso es algo más que un nombre en la historia de la fotografía española, representa a toda una dinastía de fotógrafos en nuestro país, que da comienzo con el padre del Alfonso al que nos vamos a referir, Alfonso Sánchez García (1880-1953). Su hijo Alfonso Sánchez Portela (o *Alfonsito*) aprendió la técnica y el estilo fotográfico de su padre y con tan solo dieciocho años emprende su carrera como fotógrafo publicando fotografías de la ciudad de Madrid de tipo costumbrista en *El Heraldo*. También fue un gran retratista de personalidades de la época, como Federico García Lorca o Rafael Alberti, entre otros muchos. En el año 1921 cubre para la prensa la guerra de Marruecos y fotografía al líder de las tribus rifeñas (que se sublevaron contra las autoridades coloniales españolas y francesas) Abd El Krim y el desembarco de Alhucemas. Seis años más tarde, en 1927 viajará hasta Senegal para documentar la vida en el continente africano. Y en 1931 será testigo privilegiado del alzamiento de la II República española³⁹.

Sin embargo, fue en la Guerra Civil española donde desarrollará su más importante labor como fotoperiodista, especialmente cubriendo la lucha en el frente de Madrid y la batalla de Teruel (donde casi muere de frío), pero también estuvo en Somosierra, en el Puerto de los Leones, Navacerrada, Guadalajara, Andújar, Medellín, Castuera, Toledo...⁴⁰. Lo más interesante es que supo captar no solo los frentes de batalla y los combates desde las trincheras, sino también la cotidianeidad de la guerra, la vida diaria

³⁸ EL PAÍS: *El fotógrafo Centelles, los pintores Caballero, Mompó y Genovés, y el escultor Lobo, premios nacionales de Artes Plásticas*, 30/11/1984 (en línea) http://elpais.com/diario/1984/11/30/cultura/470617204_850215.html [consultado el 17 de noviembre de 2014]

³⁹ CUSTODIO, Álvaro. *Alfonso, fotógrafo de la historia* en: Tiempo de historia. Prensa Periódica S.A. 29 abril de 1977. Págs. 20-41

⁴⁰ Ídem. Pág. 40.

de la población civil, pese a la situación de violencia física y psíquica que se ejerce sobre la población, (especialmente en el Madrid cercado), demostrando así la supervivencia del ser humano ante situaciones límites, y como la vida se impone en su curso cotidiano, pese a todo. Una vez finalizada la contienda, el nuevo régimen franquista continuará aplicando la violencia, represaliando a todos aquellos que se encontraban en el bando de los vencidos.



La normalidad de Madrid (a pesar de la guerra).
S.R.: Terrazas de los cafés puestos callejeros,
de los mercados. AGA
La comida del albañil. (Julio, 1936)



Alfonso: *Guerra Civil*
Estudio Fotográfico "Alfonso".

Así de este modo, en 1939 a Alfonso se le retira el carnet de periodista, que no le sería devuelto hasta 1952: *El 8 de febrero de 1952, se me volvió a dar el título de redactor gráfico de Prensa, del que ya no volví a hacer uso. Mis hermanos y yo nos hemos consagrado a nuestro estudio Museo y a la Agencia Gráfica Informativa*⁴¹. Este es el caso al igual que Centelles de otro gran fotoperiodista que abandona la profesión dedicándose, eso sí, a lo que más aman la fotografía, pero desde una posición silenciosa que no incomodara a las autoridades franquistas.

⁴¹ Ídem. Pág. 40

2.2.3.3 Los Hermanos Mayo.

Si hubiese que definir a los Hermanos Mayo en pocas palabras estás serían organización, compromiso y motivación. Tras una historia que parece sacada de un film y que es poco conocida en España, debido al silencio que sobre ellos cayó tras la llegada de la dictadura franquista, se encuentra el trabajo de esta cooperativa de fotógrafos formada por los hermanos Souza (Francisco, Julio y Cándido), los Del Castillo (Faustino y Pablo), Manuel Gaitán y Landelino Wensel⁴². Los creadores de esta saga fueron los Hermanos Souza (llamándose así la cooperativa embrión de la futura Hermanos Mayo). El hermano mayor Francisco, tras la muerte del padre, quedó como responsable de la familia y se convierte en piloto de aviación, donde aprenderá el oficio de fotógrafo tras tomar un curso de fotografía aérea y también fue uno de los primeros españoles en utilizar una cámara Leica de 35 mm⁴³. Sin embargo, y tras participar en la sublevación contra Miguel Primo de Rivera fue enviado al Sáhara español a cumplir un año de condena pero, a su regreso, se encuentra con que la II República había sido proclamada y, poco después en el año 1934, los tres hermanos fundan por fin la cooperativa Hermanos Souza⁴⁴. Tal fue el éxito que alcanzan, que pronto deben ampliar la familia, y así contratan al fotoperiodista Manuel Gaitán y, poco después, a Faustino del Castillo, discípulo de José María Díaz Casariego. Y siempre bajo la misma premisa del trabajo organizado en equipo, sin personalismos, sin nadie que resalte sobre los demás, esto hace posible que mientras Francisco, Julio, Manuel y Faustino se encargan de fotografiar los acontecimientos del momento, Cándido sea el encargado de las tareas de laboratorio.

No obstante, debemos preguntarnos cuál fue el acontecimiento que hizo que este grupo de fotógrafos adoptase el nombre por el que son hoy conocidos. Hay muchas versiones, algunas de ellas contradictorias, pero parece ser que tomaron su nombre de la festividad del primero de mayo, festividad internacional del trabajo. En esa fecha a principios de los años treinta, según Francisco de Souza Mayo, hijo de Cándido, realizaron una serie

⁴² DE SOUZA MAYO, Francisco (N.D): *Los Hermanos Mayo. Francisco, Cándido, Julio, Faustino y Pablo. Ni todos eran hermanos, ni todos eran Mayo* Pág.10 [en línea].

<http://www.hermanosmayo.com/images/vinculo/hnosmayo.pdf> [fecha de consulta: 21 de mayo de 2014]

⁴³ HERNÁNDEZ RÍOS, María Luisa y TOLOSA SÁNCHEZ, Guadalupe (2011): *La imagen fotográfica como documento de lo perdurable: el discurso visual de las instantáneas de los Hermanos Mayo* en Discurso Visual: Cenidiap. Número 18. Disponible en línea:

<http://discursovisual.net/dvweb18/agora/agoriotolosa.htm> [Fecha de consulta el 21 de mayo de 2014]

⁴⁴ *Ibidem*.

de fotografías *que dieron la vuelta al mundo y dieron reconocimiento nacional* a la agencia acerca de la brutal represión de una manifestación por parte de la Guardia Civil en Madrid. En concreto, señala una imagen en la que un Guardia Civil decapita a un hombre mientras esperaba para entrar en la Iglesia del Cristo de Medinaceli. Así, las autoridades se lanzaron a confiscar esos controvertidos negativos, y para evitar que posibles represalias recayesen sobre los Souza, el equipo hasta entonces llamado Hermanos Souza pasó a llamarse Hermanos Mayo⁴⁵. No obstante, el mismo Julio Souza Fernández, señala en un reportaje realizado por Ana María Pascual y publicado en *Interviú* el 15 de febrero de 2010: *Hicimos fotos de la revolución de los mineros asturianos en 1934 y la policía registraba nuestra casa en busca de los negativos. Decidimos cambiar de nombre y de residencia. No recuerdo bien los motivos para llamarnos Mayo, puede ser por la fecha primero de mayo. Y según Faustino el nombre se debía a que todo el mundo se refería a la famosa foto de la represión en Madrid como las fotos de mayo* y Mayo pasó a ser su sobrenombre hasta que, tras la revolución de Asturias en 1934 y el compromiso de Francisco con los obreros asturianos (llegó a unirse a la causa junto con La Pasionaria) decidió cambiar oficialmente el nombre a Foto Mayo para protegerse a él mismo y a su familia⁴⁶.

En cualquier caso, pronto llegaría la Guerra Civil, y tres de los citados fotógrafos: Francisco, Julio y Faustino acudirían al frente, mientras Cándido quedaría encargado de la agencia, que sería itinerante debido al acoso franquista. Los Hermanos Mayo tomaron fotos simultáneamente en los frentes de Guadalajara, Brunete, Carabanchel, El Jarama, Talavera de la Reina, y Teruel⁴⁷, y la temática de sus imágenes varía pero suponen una excelente documentación tanto de edificios asolados por la guerra como de las víctimas y sus familiares e incluso evacuaciones que se convirtieron en elemento propagandístico para el bando republicano. El propio Francisco fue nombrado director de Fotografía del Estado Mayor del Ejército y de Fotografía del Servicio de Inteligencia Militar.

Con el final del conflicto también llegaría el exilio a Francia. Los Hermanos Mayo fueron confinados en distintos campos de concentración (Francisco estuvo en el de

⁴⁵ DE SOUZA MAYO, Francisco: *Los Hermanos Mayo...* Óp.Cit. Pág.8

⁴⁶ MRAZ, John: Los Hermanos Mayo. Photographing exile. Film-Historia, Vol. X, No.1-2, Pág.1. 2000 (en línea): <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.Mraz2.pdf> [Fecha de consulta el 21 de mayo de 2014]

⁴⁷ DE SOUZA MAYO, Francisco: *Los Hermanos Mayo...* Óp.Cit. Págs.8-11

Saint-Ciprien y Faustino y Cándido en el castillo de Collioure) aunque no perdieron el contacto epistolar entre ellos. Esto fue posible gracias a que Francisco había ostentado un cargo en el Estado Mayor que le permitió contactar con Fernando Gamboa, diplomático mexicano que le ayudó a reunirse con Faustino y Cándido, y a salir de Francia rumbo a Veracruz, México, en el barco Sinaia el 26 de mayo de 1939^{48 49}. Una vez en México, volvieron a trabajar como fotógrafos e introdujeron la cámara Leica en el fotoperiodismo mexicano jugando un papel comparable, -en palabras de John Mraz-, al que jugaron Erich Salomon, Alfred Eisenstaedt y Robert Capa en Estados Unidos⁵⁰.

Sin embargo, todavía hoy nos preguntamos ¿qué ocurrió con su archivo? Sobre el cual nos encontramos con varias versiones. Según Francisco de Souza Mayo: *El archivo pasó por varios enlaces de guerra, camuflado con etiquetas de verduras, de bisutería y papelería, para ser llevado a La Junquera el último tramo de tierra Española, colindante con Francia, en Los Pirineos, donde fue enterrado en una tumba, como si se tratase de una baja más en la guerra. Se le colocaron una serie de contraseñas para recuperarlo posteriormente. Y tras su liberación de los campos de concentración franceses: Los Mayo todavía hicieron trámites para que el Partido Comunista desenterrara el tan codiciado archivo de Los Pirineos y lo enviara a Moscú, para su posterior recuperación. Julio Souza señala: Sé que Dolores Ibárruri, 'Pasionaria', sacó, sin nuestro permiso, una parte de nuestra colección y creo que fue a parar al Museo del Proletario de Moscú. Se llevó las fotos para salvarlas, claro, pero nadie nos dijo nada*⁵¹. Por suerte, hoy podemos encontrar digitalizadas algunas de sus imágenes en la Biblioteca Nacional y en el Archivo fotográfico de la Delegación de Prensa y Propaganda, especialmente aquellas referidas a la Guerra Civil española, también encontramos fotografías en el Archivo General de la Nación de México y en el Centro

⁴⁸ HERNÁNDEZ RÍOS, María Luisa y TOLOSA SÁNCHEZ, Guadalupe: *La imagen fotográfica como documento...* Óp.Cit.

⁴⁹ Julio no se unió a ellos en el exilio mexicano hasta 1947 debido a que fue hecho prisionero por soldados italianos en Alicante. Después estuvo en la cárcel y más tarde trabajó como fotógrafo de espectáculos. Tras casarse solicitó un visado para irse de luna de miel a Nueva York que aprovechó para escapar y reunirse en México con sus hermanos.

⁵⁰ Tal y como cuenta Francisco de Souza Mayo, Cándido Souza desarrolló desde el principio un método para el ordenamiento del archivo y la recuperación de negativos por tema o cronológicamente que sería adoptado por los periódicos de la ciudad de México y después por los de provincia.

⁵¹ PASCUAL, Ana María: *El archivo perdido de Los Mayo* en Interviu, 15/02/2010. [Disponible en línea] <http://www.interviu.es/reportajes/articulos/el-archivo-perdido-de-los-mayo> [consultado el 1 de junio de 2014].

Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, del Ministerio de Cultura de España^{52 53}.

Tras la muerte en accidente de avión de Francisco en 1949, se une a este grupo de fotógrafos en 1952, Pablo del Castillo Cubillo, hermano de Faustino. Y así en el exilio, como tantos otros españoles, los Hermanos Mayo desarrollaron una prolífica y reconocida carrera fotoperiodística, llegando a ser bien conocidos en México y, por el contrario, unos auténticos desconocidos en su propio país.

Como vemos, tras la Guerra Civil, se condenó al silencio y al exilio a una generación única de intelectuales y profesionales, como los anteriores fotoperiodistas⁵⁴.

2.2.4 Panorama de la fotografía en los años de la dictadura franquista

Tras la Guerra Civil, la precaria situación de la prensa y por tanto del fotoperiodismo tampoco mejoró debido a la autarquía, a la censura y a la represión instaladas en el país al son del “*muera la inteligencia*” de Millán Astray. En líneas generales, como veremos a continuación, la fotografía vuelve al pictorialismo para resaltar el poder y la grandeza de la patria y el nuevo régimen de Franco y, de paso, ocultar en esa grandilocuencia de imágenes la pobreza y el drama de la posguerra. Nombres como Pla Janini, Eduardo Susanna o José Tinoco destacarán dentro de esta corriente artística⁵⁵. Por otra parte, se desarrolló un tipo de reportaje que mostraba la situación social de esa España gris de los años cuarenta y cincuenta, y llevado a cabo por fotógrafos sin grandes medios ni

⁵² HERNÁNDEZ RÍOS, María Luisa y TOLOSA SÁNCHEZ, Guadalupe: *La imagen fotográfica como documento...* Óp.Cit.

⁵³ Si echamos un vistazo a la página web de uno de los hijos de los Hermanos Mayo podemos encontrar información acerca del trasvase de fondos desde el Archivo General de la Nación de México al Archivo Histórico Nacional, Sección Guerra Civil, el 30 de junio de 1992 hoy Archivo General de la Guerra Civil Española integrado en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca. Se trata de un conjunto de 3.861 imágenes, casi todas documentan el exilio español en México entre 1939 y 1977, sin embargo hay algunas anteriores al exilio. En la misma web se encuentra el contrato de compraventa entre Julio Souza y el Archivo General de la Nación de México firmado en 1982, y por el cual el primero vende por once millones de pesos mexicanos un total de 5 millones de negativos al AGNM. Véase DE SOUZA MAYO: *Hermanos Mayo* [en línea] <http://www.hermanosmayo.com/hnosmayo.html> [consultado el 1 de junio de 2014]

⁵⁴ Véase el artículo *Comunicación y memoria: el fotoperiodismo como testigo de la violencia. Fuentes documentales de la Guerra Civil española (1936-1939)* aceptado para su próxima publicación en la revista complutense Historia y Comunicación Social y elaborado por la autora de esta tesis junto a Julia R. Cela. Este artículo fue realizado a partir de la conferencia en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA): *El fotoperiodismo como testigo de la violencia y el trauma. El caso de la Guerra Civil española (1936-1939)*, dentro de la XI Graduate Conference of the Department of Spanish & Portuguese en abril de 2014.

⁵⁵ LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Historia...* Óp. Cit. Pág 180.

grandes pretensiones artísticas, políticas o técnicas que mostraron lo contrario a la fotografía oficialista del régimen: los emigrantes, los mendigos, los comedores sociales... Entre estos fotógrafos podemos nombrar a Luis Escobar, Antonio Avilés, Manuel Ferrol o Jaume Calafell⁵⁶. En cuanto a la situación de las publicaciones hemos de decir que no era mucho mejor: de los dos mil periódicos editados en tiempos de la República se pasó a la lamentable cifra de ochenta y siete en 1945⁵⁷, y a ello hay que sumar la Ley de Prensa de 1938 de Serrano Súñer que imponía una censura férrea previa con el objetivo de preservar la moral y los principios del régimen⁵⁸. Publicaciones como *Blanco y Negro*, *Estampa* o *Crónica* fueron sustituidas por otras como *Fotos*, *Revista* o *Destino* de carácter más afín al régimen, y hasta la década de los cincuenta no comenzarían a editarse semanarios gráficos como *Gaceta Ilustrada* o *La Actualidad Española*⁵⁹.

Respecto a cuestiones técnicas, la autarquía supuso la creación de empresas que fabricaron cámaras según diseños y patentes extranjeras como Univex que lanzó los modelos *Supra*, *Marivez* o *Unica* o Matutano S.A que entre 1942 y 1954 fabricó las cámaras *Perfecta* y *Capta-Baby*. En los años 60 la factoría barcelonesa Cerlex de Vic crea la célebre Werlisa. Sin embargo, en 1980 la producción anual de la industria fotográfica española no llegaba a los seis mil millones de pesetas: era una industria acostumbrada a importar los adelantos americanos, europeos e incluso asiáticos⁶⁰.

2.2.4.1 Breve repaso a las corrientes fotográficas en la España de los años cincuenta y sesenta.

Estas décadas, como ya hemos comentado anteriormente, estuvieron marcadas, sobre todo, por la falta de libertad de expresión y por el escaso conocimiento de las corrientes internacionales. Durante los años cincuenta, en la fotografía española aún se encontraban ecos del pictorialismo romántico que comenzó a cultivarse a finales del siglo XIX con figuras como Julia Margaret Cameron. A esta corriente se le denominó

⁵⁶ Ídem, pág 199

⁵⁷ Ídem, pág 213

⁵⁸ Ídem, pág 183

⁵⁹ Ídem pág.219.

⁶⁰ Ídem, pág. 184.

neopictorialismo⁶¹ y su máximo estandarte fue Ortiz de Echagüe. Recordemos brevemente que el pictorialismo pretendía elevar a la fotografía a la categoría de arte, situarla al lado de la pintura, la escultura y la arquitectura. Por eso, la fotografía ya no es una simple reproducción de la realidad, es arte “en sí misma”, y los autores, artistas que ya no dudan en emplear filtros, plantillas, etc. Así, volviendo a Ortiz de Echagüe, recoge en sus fotografías cuatro temas principales siempre relacionados con España: España, tipos y trajes; España, pueblos y paisajes; España, mística; y por último, España, castillos y alcázares. Podemos deducir que era un tipo de fotografía del gusto del régimen dictatorial de Franco. Otros fotógrafos destacados dentro del neopictorialismo son el marqués de Santa María del Villar o el conde de la Ventosa.

Por otro lado, pasemos a hablar ahora de “una vanguardia imposible”, como denominan Yáñez Polo, Ortiz Lara y Manuel Holgado al **Postismo** (contracción de postsurrealismo). Además de un movimiento literario, fue también un movimiento fotográfico cuyas principales figuras fueron Eduardo Chicharro “Chebé” y Gregorio Prieto. Ambos se conocieron en Roma, ya que estaban becados en la Academia de España durante los años treinta. Sus fotografías tienen el montaje y las ruinas de Roma como protagonistas imperando siempre el surrealismo, el surrealismo “tardío”. Y como reacción a los neopictorialistas estallará el neorrealismo, especialmente en tres ciudades: Madrid, Barcelona y Almería. Este movimiento será canalizado a través de la revista *Arte Fotográfico*, que volveremos a mencionar más adelante. La Escuela de Madrid surge en torno a Real Sociedad Fotográfica y se articula en torno a dos colectivos: el primero es *La Palangana* que agrupa a Gabriel Cualladó, Francisco Ontañón, Rubio Camín, Leonardo Cantero, Francisco Gómez, Ramón Masats, Gerardo Vielba, Fernando Gordillo y Juan Dolcet Santos; y el segundo es *La Colmena* con Carlos Miguel Martínez, Rafael Sanz Lobato, Donato de Blas, Sigfrido de Guzmán, José Blanco Pernía, Evaristo Martínez Botella, Carlos Corcho, Serapio Carreño y Vicente Nieto. Estos fotógrafos viajaban a pueblos, mostraban la realidad: lo pobre, lo humilde. No obstante, quizá *La Palangana* estuviese más cercano al régimen que *La Colmena*, progresista y manifiestamente de izquierdas. Por otro lado, en Barcelona destacan Catalá Roca y Leopoldo Pamés.

⁶¹ En ocasiones, esta corriente aparece simplemente como pictorialismo, la autora recoge la denominación de neopictorialismo de las Actas del I Congreso de Historia de la fotografía española realizadas por Miguel Ángel Yáñez Polo, Luis Ortiz Lara y José Manuel Holgado Brenes. Este congreso tuvo lugar en Sevilla en 1986.

En Almería surge el grupo Afal en 1950, preocupado sobre todo por la renovación de la fotografía española, comenzará un largo camino partiendo del documentalismo social, y siempre con cierto regusto folk: paisajes que se repiten y *más intención que resultados*, según Manuel Falcés⁶², Afal contaba también con su propia publicación y editó en 1958 el I Anuario de la fotografía española en cuatro idiomas, lo que también contribuyó a la internacionalización de nuestra fotografía. Dentro del grupo Afal podemos destacar a José María Artero, Carlos Pérez Siquier, Oriol Maspons, Gonzalo Juanes, Ricardo y Gabriel Cualladó, Alberto Schommer, Ramón Masats, Francisco Ontañón y Joan Colom.

Durante estos años 50 y 60, el tema social carece aún de un tratamiento/realización más profunda, si bien podemos salvar a la corriente neorrealista más progresista. Los reportajes que se llevaban a cabo eran por lo general algo “naïve” : el barrio chino o niños con la cara sucia, y casi siempre con la intención final de los fotógrafos de presentar sus obras a concurso. Y de nuevo, los paisajes, el campo de Castilla, el mar Mediterráneo, el carácter ornamental de la fotografía. Según Manuel Falcés *las intenciones creativas se ahogaron por una falta de conocimiento de los autores a la hora de la realización*⁶³. Sobre todo podemos aplicar esta reflexión al pictorialismo, en el que prima el arte por encima de la técnica.

2.2.4.2 Virxilio Vieitez (1930-2008): un fleco suelto.

En este repaso a la fotografía española en los años 50 y 60 merece la pena destacar a un “fleco suelto”, un autor gallego que muchos coinciden en calificar de “genial” pero que se ganó la vida tomando fotos de carnet y documentando las bodas, bautizos, comuniones, velatorios y entierros de su aldea: Soutelo de Montes. El reconocimiento, aunque tardío, le llegó en vida pues incluso el mismo Cartier-Bresson le seleccionó para participar en el año 2003 en la retrospectiva: *Al gusto de Cartier-Bresson* en el Caixa

⁶² FALCÉS, M: *Introducción a la fotografía española*. Colección monográfica de la Universidad de Granada. Granada, 1977. Pág., 21.

⁶³ Ídem. Pág. 29

Forum barcelonés, en la tierra donde su vocación nace⁶⁴. Virxilio Vieitez, como buen gallego, pronto emigró en busca de una vida mejor y fue en Cataluña donde comenzó a trabajar en la construcción con tan solo dieciséis años. Es precisamente en tierras catalanas donde conocería la fotografía, de la mano de Julio Pallí, y en la Costa Brava comienza a realizar los primeros retratos de turistas. Sin embargo, al caer enferma su madre decide volver a su pequeña aldea, a Soutelo de Montes, donde se establecerá de nuevo y abrirá un estudio de fotografía convirtiéndose Vieitez en el ojo omnipresente de los acontecimientos de Soutelo, testificando en blanco y negro primero, y en color a partir de los años 70 la vida, la muerte y todo aquello digno de ser recordado, de formar parte de aquello que llamamos memoria. Y sus instrumentos de trabajo serán primero una Kodak, luego una Retina y, por último una Rolleiflex, toda ellas míticas y unidas inevitablemente en el tiempo y la historia a otros grandes fotoperiodistas, que al contrario de nuestro Virxilio, alcanzaron la fama desde que comenzaron en el oficio. Hablamos, claro está, de Capa, Taro o Cartier-Bresson.

Este gallego, que fotografiaba bodas melancólicas y velatorios despreocupados, decidió jubilarse del oficio de la fotografía en los años 80, guardar así los negativos en una caja y pasar el testigo a su hija y “descubridora” Keta⁶⁵. Sus imágenes pese a lo costumbristas, son poderosas, son el testigo de tres décadas y reflejan una atmósfera que ningún otro fotógrafo supo captar durante estos años por su originalidad y talento, por percibir ese “algo” que hace que algunos fotógrafos pasen a ser considerados *de culto* por las nuevas generaciones que redescubren, una y otra vez, su trabajo. En ocasiones, sus fotografías llegan a recordar a las de la fotógrafa estadounidense Diane Arbus: los protagonistas parecen extraños y huraños, siempre estáticos y herméticos, pero dentro de una atmósfera perfectamente reconocible, que constituye lo que a Vieitez le diferencia del resto de millones de fotógrafos de pueblo porque le hace ser *autor*.

2.2.5 La fotografía durante la Transición española y los primeros años ochenta: la Edad de oro de la fotografía española

⁶⁴ SERRA, Catalina: *Los gustos del maestro*. El País, 19/09/2003 (en línea): http://elpais.com/diario/2003/09/19/catalunya/1063933643_850215.html [consultado el 5 de noviembre de 2014]

⁶⁵ TERRÉ, Laura: *Virxilio Vieitez. Un archivo rural*. Madrid, La Fábrica, 2008. Pág. 5

La fotografía en España apenas pudo desarrollarse en los cuarenta años de dictadura franquista debido a que geniales y prestigiosos fotoperiodistas españoles no tuvieron más remedio que emprender una nueva vida en el exilio o porque sobre ellos cayó la pesada losa del silencio impuesto. Hasta los años 70 no se fragua una nueva generación de fotógrafos y fotoperiodistas que se propondrán introducir en nuestro país estilos y maneras de trabajar más frescas y acordes con los tiempos, sin olvidar nunca el compromiso con las libertades y la recién estrenada democracia.

La década de los años 70, especialmente los años de la Transición democrática y los primeros años ochenta, serán etiquetados como “los años dorados de la fotografía española”. No es de extrañar que la reciente libertad de expresión jugase un papel fundamental para que la imagen en general viviera un auténtico *boom* en España. Además, los artistas comenzarán a viajar más, a salir de España, en definitiva, a ver otras cosas, a inspirarse de nuevo, y el auge del turismo, atraído por el *Spain is different*, contribuirá a que ciertas publicaciones lleguen a manos de los españoles. Así, durante estos años y, cómo veremos a continuación, surgirán nuevas agencias, nuevas y rompedoras publicaciones y grupos de fotógrafos. Así, comenzarán su andadura en la profesión grandes profesionales de la talla de Cristina García Rodero, Miguel Trillo, Miguel Ángel González, Guillermo Armengol o Joan Fontcuberta. Y por último, la fotografía encontrará un merecido hueco en las instituciones y las universidades, será por fin objeto de investigación de trabajos doctorales y divulgativos que recuperaron una rica y asombrosa, por su variedad y calidad, historia de la imagen fotográfica en nuestra tierra.

Mientras, en el plano artístico de la fotografía de estos años, veremos la innegable influencia del surrealismo daliniano y de Magritte: *rostros que se borran o que se superponen, lo de idéntico y reiterativo que tiene un traje de confección, los espacios avasallados por la amplitud de los objetos, cuerpos que flotan en el vacío...*⁶⁶ Y siempre primando la sensibilidad y la creatividad por encima de la técnica.

Tras la muerte de Franco, en 1975, Juan Carlos I es proclamado rey de España y se inicia el periodo llamado como “Transición”. Tras el breve gobierno de Arias Navarro (noviembre de 1975 hasta julio de 1976), Adolfo Suárez es nombrado Presidente del Gobierno y el seis de diciembre de 1978 por fin es aprobada la Constitución española.

⁶⁶ FALCÉS, M.: *Introducción a la fotografía española* Óp. Cit págs.. 31-32

En las elecciones de 1979 vuelve a vencer la UCD de Suárez, aunque la izquierda ganó en numerosos pueblos gracias a la alianza entre el PSOE y el PCE. Desde 1979 hasta 1981, año del famoso Golpe de Estado, se produce un deterioro del gobierno de Suárez y su dimisión en enero de 1979, debido a causas tales como la brutalidad de los atentados terroristas de ETA, la crisis interna de UCD y la oposición cada vez mayor del PSOE. Además la extrema derecha, cada vez más fuera del juego político, comienza la preparación del Golpe de Estado que tendrá lugar el 23 de febrero de 1981, el día que se votaba por segunda vez la investidura de Calvo Sotelo (UCD). En 1982, el PSOE gana las elecciones de forma abrumadora y en esta primera legislatura, España entrará en la Comunidad Económica Europea y en la OTAN, además de la aprobación de la LODE que garantiza la enseñanza obligatoria y gratuita hasta los dieciséis años y la despenalización parcial del aborto. Por tanto, como vemos, en muy pocos años, menos de diez, desde que muere Franco hasta que el PSOE llega al poder, se concentran muchos cambios que también tienen su reflejo en la cultura. Y es que ya no hay una “cultura oficial del régimen” y por fin política y cultura caminarán por distintas sendas. Ello es de gran importancia, pues florecerán numerosas tendencias artísticas en pintura, cine, música o moda⁶⁷. Además, se conformará una subcultura, (especialmente integrada por los jóvenes, que tras vivir una dictadura y una transición se encuentran ya de pleno en la democracia): *la Movida madrileña*. Como señala Héctor Fouce: *desaparecida lo dictadura, se da una situación de lucha de cara a establecer un nuevo discurso dominante. El interés por lo política se va apagando al concretarse el cambio en un marco institucional concreto que desplazo o otras posibilidades, relegadas ahora a ser mera utopía. La movida no se presenta como discurso oposicional, acepto el discurso de normalidad institucional pero se aparta de él, pretende ignorarlo a pesar de tener la necesidad de interaccionar con él*⁶⁸. Este movimiento, si así podemos llamarlo, cambió por completo la perspectiva de una ciudad y, por ende, de un país. Como el fotógrafo Miguel Trillo señala: *fue un quinquenio de oro que no estaba en ningún plan de desarrollo del postfranquismo. Por eso su éxito mediático. Podría parecer que fuimos al revés del mundo occidental. Los libros de Historia hablan de*

⁶⁷ Por fin se gesta en nuestro país corrientes que ya habían triunfado en otros países como el pop-art de la mano del Equipo Crónica o Eduardo Arroyo; en otros campos como el cine, España ganará su primer Oscar con la inolvidable *Volver a empezar* de José Luis Garcí en 1983, y en música se vivirá la *Edad de Oro* del pop español con grupos como Alaska y los Pegamoides, Mecano o Los secretos, que aún hoy en día siguen influyendo en nuevos grupos y cantantes.

⁶⁸ FOUCE Héctor: *La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña* en CIC Cuadernos de Información y Comunicación; Número 5, 2000; págs. 267-275

*esos años de una vuelta al conservadurismo en el mundo occidental. Ronald Reagan y Margaret Thatcher son los iconos gobernantes. Pero los libros de la historia de la calle dicen lo contrario*⁶⁹ Madrid pasa de ser una ciudad gris y mediocre a ser una ciudad efervescente culturalmente hablando. *La Movida* se atrevió a hacer todo lo que no se había hecho antes y, en cierto modo, esta cultura *underground*, ha llegado a formar parte de la cultura en mayúscula de nuestro país. Almodóvar, por ejemplo comenzó su andadura entonces, al igual que la fotógrafa Oukaleele o la cantante Alaska. Además también a partir de este movimiento aparecieron nuevas publicaciones (*La luna de Madrid* o *Madrid me Mata*), o nuevos estilos en fotografía, aportando nuevos temas como veremos a continuación con Miguel Trillo. También es en estos años cuando la fotografía entra en la universidad. Los integrantes del grupo *f/8* firmaron el “Manifiesto de Cádiz” en el que reclamaban un lugar universitario para la fotografía y, así, durante los años siguientes se fueron creando departamentos en instituciones y universidades, pero también asignaturas dedicadas a la fotografía. Algunos fotógrafos como Joan Foncuberta realizaron un gran trabajo teórico y crítico acerca de la fotografía, pero también cabe destacar el trabajo de teóricos e historiadores de la fotografía como: Marie-Loup Sougez, quien realizó uno de los mejores tratados acerca de la historia de la fotografía (así llamado) y que es manual imprescindible para cualquier estudioso de la materia, o Lee Fontanella que publica, también en 1981, su *Historia de la fotografía en España hasta 1900*. Unos años antes, en 1971, se crea la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, también en los setenta se abrieron numerosas galerías que acogen el arte fotográfico, y se inauguraron salas de exposiciones, aparecen anuarios... En definitiva, al albor de una incipiente democracia la fotografía española comienza a estar presente también en encuentros internacionales, como el de Arlés

2.2.5.1 Panorama de las publicaciones españolas de fotografía desde los años cincuenta hasta principios de los ochenta.

Arte fotográfico (1952-)

⁶⁹ Entrevista realizada por la autora a Miguel Trillo en julio de 2013.

Es la decana de las revistas de fotografía y, aunque comienza a editarse en 1952, hoy en día continua publicándose. En un principio se trataba de una publicación mensual y el precio era de 40 pesetas siendo el director y editor era Ignacio Barceló, además fue la revista de fotografía más difundida. El 65% era dedicado a fotógrafos españoles y a la publicidad de concursos mientras que hoy en día, ofrece principalmente monografías.

Afal (1956-1963)

Aunque esta publicación cesa mucho antes de los años setenta es interesante incluirla pues contribuyó a la internacionalización de la fotografía española de aquel momento. Su periodicidad era bimestral y estaba dirigida por José María Artero, siendo el redactor jefe Carlos Pérez Siquier. La novedad de Afal, según Marie Loup Sougez, radica en los nuevos presupuestos artísticos alejados del pictorialismo, además, contaba con una sección de cine. Afal llevó a cabo la realización de cuatro Anuarios de la Fotografía Española en 1958, 1973, 1974 y 1975 de la mano de la Editorial Everest.

Imagen y Sonido (1963-1980)

Esta revista fue de poca influencia posterior debido a que la fotografía como tema quedaba reducido a una disciplina más, dentro de “un todo” que trataba también el cine, el sonido y la electrónica.

Fotografía Internacional Kodak

Era una revista de tipo publicitario, restringida a los distribuidores, por esta razón no podía comprarse en kioscos o librerías e incluía una parte técnica y otra que recogía el trabajo de fotógrafos internacionales de la época.

Cuadernos de fotografía (1972-1974)

El director era Fernando Gordillo y el consejo editorial era en su mayor parte los miembros de la Escuela de Madrid y, según Manuel Falcés, “pasó sin pena ni gloria”⁷⁰ y no aportó demasiado al panorama fotográfico español.

Flash Foto (1976-...)

Era una revista mensual editada por Cotec. Entre sus asesores estaban Oriol Maspons, Leopoldo Pomés y Francisco Daniel.

Photo Visión (1981-2001 en papel)

Esta revista no emanó de ninguna asociación, al principio era una publicación bimestral, a partir del tercer número fue trimestral y después semestral. Fue fundada por Adolfo Martínez y contó en su consejo con Joan Foncuberta, Ignacio González, Rafael Levenfeld y Manolo Laguillo y era una revista de gran calidad. Incluía monográficos y portafolios de autores españoles y extranjeros⁷¹.

Nueva Lente (1971-1984)

Surge en Madrid en 1971, aunque aún vivía Franco y el régimen continuaba siendo una dictadura, esta se encontraba en su recta final. Cada vez más turistas viajaban a España y traían publicaciones extranjeras que influyeron en la sociedad en general y en nuestra fotografía en particular. Sus creadores fueron Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano, quienes la dirigieron hasta 1975. Esta época estética de la revista fue definida por Joan Foncuberta como la *revolución divertida* siguiendo un estilo provocador y casi *naïf* renunciando siempre a la imitación de la realidad. Abogaban por una estética vanguardista pero de técnica aún algo inmadura. En esta primera etapa colaboraron Elías Dolcet, Cristina y Marigrá García Rodero, Juan Ramón Yuste, Paco Roux o Jorge Rueda, que precisamente sería el director de la segunda etapa de la revista, que se inicia en 1975. Durante los tres años siguientes (1975-1978), en el llamado periodo neosurrealista, la revista verá en el fotomontaje el elemento central y principal, al estilo de lo que en Europa se venía haciendo en aquel momento en publicaciones surgidas del

⁷⁰ FALCÉS, M.: *Introducción a la fotografía española* Óp. Cit. Pág. 79

⁷¹ SOUGEZ Marie-Loup: *Historia de la fotografía...* Óp. Cit. Pág., 455

espíritu del Mayo del 68 como *Charlie Hebdo* o *Hara-Kiri*. En esta etapa los fotógrafos que colaboraron fueron Rueda, Joan Foncuberta, Pere Hormiguera, J.M Oriola , Rafael Navarro, Antonio Gálvez, Eduardo Momeñe, Antón y Ramón Eguiguren o los Yeti⁷². En 1979, Mínguez y Serrano volvieron a ser los directores, aunque solo ese año. A partir de entonces y hasta su cierre en 1984 pasó a ser gestionada por Salvador Obiols, primando la fotografía *amateur* y concursista, pero ya sin el éxito anterior. Los tres primeros periodos son los que realmente se pueden clasificar como vanguardistas ya que en los años 80 la publicación no ofrece ninguna diferencia en su concepción de la fotografía, sino que continúa lo ya tratado en los años 70.

En una entrevista a Carlos Serrano en la web del Instituto Cervantes, le preguntan acerca de los objetivos que le animaron a embarcarse en tan ambicioso proyecto editorial a lo que él responde *el mío como de costumbre era divertirme. He sido siempre un tanto exigente en mis diversiones*. En cuanto a lo criterios bajo los que seleccionaban el material publicable: *fuimos absolutamente radicales: lo que nos daba la gana. El lado ético era todo: respondía a nuestra formación, a nuestro criterio*. Y, claro, no podemos olvidar la censura. Carlos Serrano afirma: *Nos llevábamos muy bien. Todo aliciente debe ser bienvenido* (Nótese la ironía)⁷³.

Las características de Nueva Lente, según Publio López Mondéjar eran:

- 1.- Resuelta ambigüedad
- 2.- Cierta eclecticismo de origen posmoderno
- 3.- Apoliticismo que tuvo un matiz militante, paradójicamente
- 4.- Radical negación de la fotografía realizada por la generación documental anterior^{74 75}.
- 5.- Provocación e ironía (añadido por la autora)

⁷² LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Historia...* Óp. Cit. Pág. 247

⁷³ CENTRO VIRTUAL CERVANTES: *El papel de la fotografía, Nueva Lente. Entrevista a Carlos Serrano* [disponible en línea] http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/nueva_lente/entrevista_serrano.htm [consultado el 3 de octubre de 2014].

⁷⁴ Marie-Loup Sougez cuenta en su libro *Historia de la fotografía* que Nueva Lente no fue intransigente y también llegó a incluir fotografía documental (p.450)

⁷⁵ CENTRO VIRTUAL CERVANTES: *El papel de la fotografía, Nueva Lente. Nueva Fotografía* [disponible en línea] http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/nueva_lente/nueva_fotografia.htm [consultado el 3 de octubre de 2014].

Por todo ello, se convierte en estandarte de la “nueva fotografía”, una ruptura abismal con todo lo anterior. Esta corriente de renovación huye del empleo de una técnica sofisticada en pro del *creador*, para que este afirme su postura estética buscando la transformación de la cultura y aceptando la total participación *de cualquiera que pretenda valorar en su racional dimensión nuestra querida y maltrecha fotografía, comprendiendo en cualquier caso la razonable falta de confianza ante nuestra postura de renovación*, como señalan en su manifiesto⁷⁶.

El *valetodismo* se refiere a la heterogeneidad de contenidos en Nueva Lente, así como al inconformismo e ironía de los mismo. Ello también se extendía a la maquetación y al diseño gráfico de la revista, lo cual levantó algunas ampollas. Por ejemplo, en una ocasión, en una página en blanco una minúscula fotografía era el único contenido, por lo que algunos miembros de la Real Sociedad Fotográfica dijeron: *Claro, dejan ese espacio porque no tienen qué poner debajo de la fotografía* (y es que el uso del collage, del clastotipo, cascografías, fotoesculturas, foto-instalaciones, fotogramas o sobreimpresiones hacían que la foto llegue a parecer un auténtico cuadro). Como ejemplo podemos citar a Joan Foncuberta quien llegará a afirmar en 1988: “*Ya no sirve para nada salir a la calle con la cámara al hombro para ver el mundo de una manera inédita. Fotográficamente, la realidad está agotada; hay que construir nuevas realidades*”⁷⁷. Incluso, se llegó a decir que los creadores de Nueva Lente eran unos pintores que querían *cargarse* la fotografía⁷⁸. La inclusión de la publicidad fue vista con ironía por sus creadores y editores y se confesaron fascinados por el universo kitsch de la publicidad (al igual que Almodóvar que incluía anuncios en sus películas). Sin embargo, a algunos anunciantes les pareció que la revista era vulgar o que simplemente no estaba a la altura de sus productos (casi siempre en el plano puramente técnico) y acabaron por retirar su publicidad.

⁷⁶ CENTRO VIRTUAL CERVANTES: *El papel de la fotografía, Nueva Lente. Nueva Fotografía* [disponible en línea] http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/nueva_lente/nueva_fotografia.htm [consultado el 3 de octubre de 2014]

⁷⁷ LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Historia...* Óp. Cit. Pág. 255

⁷⁸ CENTRO VIRTUAL CERVANTES: *El papel de la fotografía, Nueva Lente. Vale Todo* [disponible en línea] http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/nueva_lente/vale_todo.htm [consultado el 3 de octubre de 2014]

A partir de Nueva Lente, surgió la llamada “Quinta Generación” integrada por Saturnino Espín Muñoz, Benito G. Román Miguel A. Pascual, Fernando Gallego, José Rigol Pere Formiguera y Joan Foncuberta⁷⁹.

2.2.5.2 Fotoperiodismo, una nueva generación. La agencia Cover.

El fotoperiodismo comienza una nueva etapa comparable a la que vivió en la II República y en la Guerra Civil debido a las nuevas generaciones de jóvenes fotoreporteros que gozan ya de libertades, y gracias también a nuevas publicaciones como *El País* o *Cambio 16*. En 1973 nació en Barcelona el *Grup de Producció* con el fin de distribuir imágenes a la prensa extranjera formada por fotógrafos cercanos al PSUC. De este grupo nacería posteriormente la agencia *CIS* en la que colaboraban Paco Elvira, *Colita*, Josep Armengol, Manel Armengol y Pilar Aymerich. En Madrid también hubo algunos intentos de crear grupos de fotoperiodistas por parte de Juan Santiso, Guillermo Armengol, los hermanos Antonio y Gustavo Catalán, Germán Gallego, etc. Algunos de ellos trabajaron en torno a Jordi Socías y Aurora Fierro en la agencia *Cover* creada en 1980.

Cover se crea en plena Transición en 1979 de la mano de Jordi Socías y Aurora Fierro. Anteriormente, existió una “precuela” de *Cover*, que se llamó “Blasón” y que ya agrupó a algunos miembros de lo que sería *Cover* como Miguel González y Guillermo Armengol, hoy profesor de fotografía en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid y su finalidad era distribuir fotografías de actualidad en medios nacionales y extranjeros. *Cover* fue comprado en 2006 por *Jupiter Images* y absorbido en 2008 por *Getty*, lo que supuso su fin. El fotorreportaje de calidad dirigido a revistas como *Life*, *Paris Match*, *Time* o *El País Semanal* (suplemento de los domingos del periódico *El País*) era su tarea principal y agrupó a muchos de los grandes fotoperiodistas de la época o que estaban comenzando en aquellos primeros años 80, como Gervasio Sánchez.

A mediados de los años 70, las agencias de fotografía se dividían en dos grupos: las de transmisión o línea, llamadas así porque hacían llegar sus fotografías por línea telefónica a sus abonados, eran agencias de noticias (escritas y gráficas) y su vocación era suministrar las noticias e imágenes diariamente a los periódicos. Su prioridad era la

⁷⁹ SOUGEZ Marie-Loup: *Historia de la fotografía...* Óp. Cit. Pág., 450

rapidez para llegar a tiempo a los cierres diarios de estos periódicos. La necesaria inmediatez abreviaba los procesos de revelado de las películas, y sus sistemas de transmisión reducían también la calidad fotográfica, como consecuencia. Estas agencias trabajaban solamente en blanco y negro porque sus clientes (periódicos) solo podían imprimir en blanco y negro. Entre las agencias internacionales destacaban *Associated Press*, *UPI*, *Reuters* y *Agence France Presse*, todas ellas tenían una vocación global y sus informaciones estaban destinadas al mercado internacional, a su vez, disponían de corresponsalías en las principales capitales del mundo. Este mismo modelo existía en distintos países, en versión nacional, pues producían y distribuían la información local o nacional a los periódicos de sus países, generalmente eran agencias estatales (públicas) como en España ocurría con la agencia EFE. Sin embargo, otra agencia privada, Europa Press, competía con ella.

El segundo grupo, se diferenciaba de este primer modelo anteriormente expuesto, en que sus clientes eran revistas y/o semanarios que cerraban una vez a la semana, lo cual permitía

procesos de laboratorio e impresión más pausados. Así, se obtenía más calidad fotográfica sin transmisión cuya reproducción se realizaba a partir de una buena copia en papel fotográfico o de una diapositiva. ya que los fotógrafos trabajaban también en color.

Las principales agencias fueron francesas: *Gamma*, *Sygma*, *Sipa*, *Rapho* y *Cosmos*; y estadounidenses: *Black Star* y *Contact Press Images*. *Magnum Photos* creada después de la II Guerra Mundial era la más prestigiosa de las agencias, pero un joven fotógrafo no podía aspirar a entrar por lo que los mejores, después de coger experiencia durante años en alguna de las otras, accedía a Magnum. Aquí en España, con el inicio de la Transición se crearon pequeñas estructuras de fotógrafos siguiendo este modelo de agencias. *Minox*, *Delta*, *Kapa* y posteriormente *Blasón*, *Cover*, *Staff*, *Penta*, etcétera. Algunas de ellas se instalaron en el edificio de la agencia EFE que alquilaba despachos, y lo mismo hacían los corresponsales extranjeros, porque el laboratorio de EFE echaba una mano a estos jóvenes fotógrafos dándoles un servicio de revelado y, sobre todo, porque la información circulaba por los pasillos. *Kapa* era una de ellas, dirigida por un norteamericano, ex-marine de la guerra de Vietnam, que tenía muy buenos contactos con las revistas norteamericanas (*Life*, *Time*, *Newsweek*, etc..) fue cerrada en el año 1979 y *Blasón* se creó justo después. Miguel González, director de *Contacto Agencia de*

Fotografía señala como se creó *Blasón*: Yo desde mi casa de Ginebra había vendido algunos reportajes importantes de la agencia Kapa a revistas europeas, alternándolo con mi trabajo en la delegación de una empresa española en Suiza. En 1979 decido dejar mi trabajo y me traslado a España, alquilo un piso en la calle Amnistía nº 1 e inicialmente con tres socios creamos *Blasón* que durante un año operó desde mi casa. Dos de los socios iniciales se marchan y se incorporan Guillermo Armengol, que venia de Delta recién cerrada, Nicole Herzog corresponsal en España de revistas alemanas, y Fernando Yovera, que posteriormente hizo parte del equipo de comunicación de Alain Garcia en Perú. José Luis de Pablo que estaba desde el inicio se quedó con nosotros. El nombre surgió del escudo del portal del edificio, no sabíamos que nombre ponerle y optamos por lo que teníamos delante. Este nombre nos sacó de algún aprieto en las manifestaciones de la extrema derecha ⁸⁰. *Blasón* se especializó en distribuir sus propias fotografías a los medios internacionales, ya que entre todos ellos dominaban varios idiomas como francés, inglés y alemán, pero la falta de experiencia les obligó a cerrar tan solo un año después. Entre otros logros de esta agencia, destacan las primeras fotos del golpe de estado en Guinea Ecuatorial con la consiguiente captura del ex-presidente Macías refugiado en la jungla.

De todos estos proyectos, el único que cuajó realmente fue la agencia *Cover*, creada a finales de los 79 por Aurora Fierro, propietaria de una escuela de fotografía, y el fotógrafo catalán Jordi Socías. Una vez cierra *Blasón*, algunos fotógrafos, como Miguel González, son invitados a unirse al *staff* de fotógrafos que ya incluía a otros como: Antonio Suárez, Luis Magán, Paco Junquera, Quim Llenas, Sigfrid Casals, Paco Elvira y a profesionales como Roberto Villagraz en los archivos, y a Antonio Navarro en el laboratorio siendo los coordinadores Eduardo Rodríguez y Mercedes Rivas. Durante aquellos años fue la mejor agencia de fotografía española, sin embargo, la estructura era insostenible económicamente y tres años después de su creación los dos socios fundadores dieron entrada como socios a algunos fotógrafos del *staff*. En el camino se quedó un intento de fusión con la agencia de noticias que dirigía Manu Leguineche, y

⁸⁰ Texto extraído de un email de Miguel González a la autora de esta tesis el 28 de julio de 2014.

algunas buenas exclusivas y bastantes premios de fotografía. Lo cierto es que las fotografías de *Cover* eran muy apreciadas en las redacciones y, poco a poco, *Cover* se fue consolidando como agencia de fotógrafos. No obstante, a partir de finales de los 90, *Cover* se fue transformando en una agencia de fotografía de *stock* y fue comprada por una de las principales agencias internacionales del sector de la fotografía comercial, Jupiter Media. Y finalmente, terminó siendo cerrada por Getty Images al adquirir, a su vez, Jupiter Media. Las agencias francesas tenían también sede en España a través de agencias especializadas en distribución como Flash, Contifoto y Radial. Sin embargo, estas agencias

no aguantaron la transición a lo digital y fueron desapareciendo al ser compradas las francesas que las abastecían (Gamma, Sygma y Sipa) por las nuevas agencias internacionales emergentes: Corbis y Getty Images. Por último, Cordon y Contacto creadas en los años 90 se consolidaron como las agencias españolas en el sector de medios de información general y Gtres en el de la prensa

rosa. En Barcelona nace a principios de los 80 AGE Fotostock, una agencia de contenidos comerciales que seguía modelos norteamericanos y japoneses como ImageBank o Toni Stone. AGE Fotostock aún existe, y ha llegado a tener oficinas en Barcelona, Madrid, Nueva York y París. También en Barcelona existían pequeñas agencias especializadas en contenidos de archivo para editoriales de texto y de libros, como Zardoyao Aisa, hoy día ya desaparecidas⁸¹.

En 1981 se produjo en España una intoxicación masiva debido a un aceite que se vendió como si fuese aceite de colza (de baja calidad pero que puede ser perfectamente utilizado para consumo humano), pero que en realidad era aceite adulterado. Más de setecientas personas murieron (en algunas páginas webs podemos observar que las cifras superan los cuatro mil fallecidos) como consecuencia del envenenamiento masivo, y otras muchas, unas treinta mil, quedaron afectadas incluso de manera crónica (desde cáncer hasta fibrosis y alteraciones del tejido pulmonar). El fotoperiodista Miguel González, uno de los miembros de la agencia Cover, de la que luego fue

⁸¹ Toda la información acerca de las agencias de fotografía españolas ha sido expresamente proporcionada por Miguel González, director de Contacto Agencia de Fotografía.

director, realizó una impactante serie de niños afectados por este síndrome tóxico en plena rehabilitación. Este caso del síndrome tóxico estuvo rodeado de un gran secretismo, en especial, por parte del Gobierno (en aquel momento el presidente era Calvo Sotelo) por lo que Miguel González no tuvo fácil obtener estas fotografías. Según el mismo cuenta, fue gracias a los padres de uno de estos niños que logró introducirse en el hospital y obtener estas imágenes.

En general, como ya hemos visto, los años de la Transición y los años ochenta del siglo XX fueron una verdadera explosión para la fotografía española. Prácticamente, los fotógrafos que hoy en día gozan de un mayor reconocimiento nacional e internacional vivieron sus inicios en la profesión durante aquellos años y, prácticamente, conforman el panorama actual de la fotografía española, ya que la mayoría de ellos siguen en activo hoy en día. Entre ellos podemos destacar a Ouka Leele, que cultivó una fotografía cercana casi a la pintura y llena de color, muy *pop*, a veces también onírica; a Alberto García Alix, conocido, sobre todo por sus retratos en blanco y negro de los protagonistas de *La Movida*); a Chema Madoz cuya fotografía se considera *poesía visual* debido al gusto por lo simbólico, en ocasiones incluso surrealista. Estos tres fotógrafos fueron Premio Nacional de Fotografía, junto a Gervasio Sánchez y que también comenzó su andadura como fotoperiodista durante los primeros años ochenta, cuando se pagaba sus viajes para fotografiar Sudamérica con el dinero que ganaba trabajando como camarero en verano. Y por supuesto, también Marisa Flórez, en un plano más periodístico, que trabajó hasta hace muy poco como editora gráfica en El País y que captó alguno de los momentos más recordados y simbólicos de la Transición (como por ejemplo Dolores Ibarruri *La Pasionaria* y Rafael Alberti en el Congreso de los Diputados; la fotografía que muestra a Tierno Galván, por entonces alcalde de Madrid junto a Susana Estrada mostrando un pecho o a Carrillo y Adolfo Suárez charlando en el Congreso). No podemos tampoco olvidar mencionar a Jordi Socías fundador junto a Aurora Fierro de la agencia *Cover*, del cual se llegó a decir “nadie es importante si no ha sido retratado por Jordi Socías”, pues realizó numerosos retratos de celebridades españolas. Y, por último, una de las imágenes que mejor resume el espíritu de la Transición, realizada por **César Lucas**:



Una de las imágenes que fueron símbolo de los nuevos tiempos de la Transición realizada por César Lucas

Esta imagen fue publicada en *El País* el 23 de junio de 1976. En ella un niño rubio levanta el puño a hombros de un amigo de su padre durante una manifestación del Partido Comunista en la calle Preciados de Madrid, en la que se protestaba por la carestía de la vida y por una mejora de la enseñanza. Casi el mismo día de su publicación, se convirtió en el icono de este periodo de la historia española. Ese niño es Daniel Rivas y el hecho de que esta imagen apareciese en un periódico de referencia significó un paso muy importante, si bien a la publicación le costó algunas críticas (un ministro llegó a criticar a *El País* diciendo *¿es que acaso El País es comunista?*)⁸²

2.2.5.3 Fotografía documental en España. Dos ejemplos: Cristina García Rodero y Miguel Trillo.

Desde los setenta y ochenta han sido muchas las corrientes que surgidas en nuestro país: desde una búsqueda estética y artística por encima del documentalismo, hasta un auge del reportaje y el retrato y la fotografía de moda y publicidad. En esa búsqueda estética de la fotografía como arte *Nueva Lente*, de la que ya hemos hablado, actuó como elemento aglutinador. En cualquier caso, también en los años 80 surgen corrientes documentales de la mano de Cristina García Rodero, Cristóbal Hara, Fernando Herráez,

⁸² TESÓN, Nuria y CRUZ Juan: *El niño de puño en alto*, 2006 [en línea] http://www.elpais.com/especiales/2006/mirada/fotogaleria_7_1.html [consultado el 6 de octubre de 2014]

Benito Román, Enrique Sáez de San Pedro o Ramón Zabalza que nos proponen lo contrario a la línea seguida por Foncuberta, la realidad es digna de fotografiarse, no está ni mucho menos agotada, si no que aún puede ofrecer al fotógrafo la posibilidad de comunicarse con el receptor en esa relación que el reportaje ofrece entre realidad y los sentimientos que puede provocar en el que mira. Otra corriente que surge en los ochenta es el documentalismo íntimo, que se basa en fotografiar espacios urbanos e industriales degradados siempre con una técnica y calidad incontestable con un toque de tristeza y melancolía.

A continuación veremos en profundidad dos ejemplos muy distintos de fotografía documental. Por un lado, Cristina García Rodero y su trabajo sobre fiestas y tradiciones; y, por otro, Miguel Trillo y el mundo de las tribus urbanas.

Cristina García Rodero: documentalismo antropológico.

En la fotografía documental surgen nuevas y frescas propuestas, especialmente en el terreno de la fotografía documental de corte antropológico, con Cristina García Rodero. Se trata, con casi toda seguridad, de la fotógrafa española con mayor proyección internacional debido a su ingreso en el año 2009 en la más que famosa agencia Magnum. Probablemente sea también la fotógrafa de la intrahistoria española por excelencia: si pensamos en su trabajo pronto se nos vienen a la cabeza las imágenes en impactante blanco y negro de las fiestas y tradiciones más arraigadas y antiguas de los pueblos españoles más profundos. Fotografías tomadas en las décadas de los 80, 90 y 2000 pero que parecen del siglo XIX y que son una mirada a rincones olvidados fuera de las grandes metrópolis, como Madrid o Barcelona. Cristina García Rodero muestra el país de contrastes que es España pero desde el punto de vista de las tradiciones escondidas en sus rincones menos conocidos y visitados.

Nacida en Puertollano, (Ciudad Real, Castilla- La Mancha) en 1949 pronto siente curiosidad por la fotografía: *desde que tiene memoria se recuerda fascinada por la fotografía, pese a que entonces solo veía las que les hacía su padre y, quizá algún fotógrafo del pueblo y, también las que salían en las revistas de moda francesa a las que tan aficionadas eran sus hermanas. Ella lo que quería era eso: hacer fotos como*

*las de las revistas*⁸³. Y es cierto que sus fotos, pese a la temática, que nada tiene que ver con la moda, tienen cierto toque elegante y algunos gestos y posturas recuerdan a poses de modelos en editoriales de moda. En cualquier caso, pronto mostró también cierta atracción por la antropología (que luego impregnará toda su obra) y realiza un primer reportaje fotográfico siendo una adolescente acerca de una fiesta de su pueblo: “El día del voto”. Más tarde vendrá la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la facultad de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, la beca en Florencia y la de la Fundación Juan March para fotografiar las fiestas españolas. Lo cual supone un antes y un después en García Rodero. A partir de ahora se sumergirá en una temática y en un género, el reportaje, que ya vivían latente en ella. El resultado podemos verlo en su libro *España Oculta* (1989), un proyecto que ya había comenzado en 1974⁸⁴.

Como señala Julio Llamazares: *en aquel libro manifiesta ya toda su madurez y rinde homenaje a los grandes fotógrafos populares y, más allá de estos, a pintores como Solana y a escritores como los del 98 que, entre finales del XIX y principios del XX, recorrieron España tratando de conocer su esencia.*⁸⁵ Y la esencia es, precisamente, la España olvidada, ese país profundo lleno de contradicciones norte-sur-ciudad-pueblo. Diferencias casi olvidadas, quizá olvidadas del todo, que nos hacen obviar la esencia de nuestro país pues se trata de tradiciones y festejos centenarios, no evolucionados, que arraigan en los habitantes de esos lugares. Por eso, parece una paradoja que Cristina García Rodero se haya convertido en el referente de la fotografía moderna a través de la captación de imágenes de las fiestas y tradiciones más antiguas. Una vez García Rodero hace una labor de compilación e investigación de todas esas fiestas españolas extiende su trabajo a otros países como Portugal, Italia, Grecia, Suiza, Alemania, Polonia, Macedonia... Y aunque nombrar alguno de sus premios sería *pasar de puntillas* por una lista casi interminable de merecidos reconocimientos, no está de más señalar el premio Bartolomé Ros a la “Mejor trayectoria profesional española en Fotografía” en el Festival Internacional de Fotografía, PHotoEspaña 2000.

En la siguiente fotografía, tomada 1999 en el festival *Love Parade* de Berlín observamos los nuevos ritos: tradiciones que coinciden en el tiempo con otras fiestas

⁸³ LLAMAZARES, Julio: *Cristina García Rodero. Historia de una pasión*. La Fábrica Editorial, Madrid, 2008. Pág. 4.

⁸⁴ GÁNDARA Yolanda: *Cristina García Rodero: Cuando salgo a la calle no veo nada* en Jotdown (en línea) <http://www.jotdown.es/2013/07/cristina-garcia-rodero-cuando-salgo-a-la-calle-no-veo-nada-sin-embargo-cuando-cojo-la-camara-suceden-muchas-cosas/> [consultado el 29 de enero de 2014]

⁸⁵ LLAMAZARES, Julio: *Cristina García Rodero...* Óp. Cit. Pág. 5

más antiguas pero que en el fondo se componen de los mismos elementos antropológicos: la necesidad de salir de la rutina impuesta por el día a día y el sentimiento de unidad, de grupo. Algunas veces la excusa es la religión, en otros casos la música, pero al final se trata de ritos, de exaltación y de euforia.



Una pareja fotografiada por Cristina García Roderó en uno de esos ritos modernos, la famosa *Love Parade* de Berlín, en 1999

Cristina García Roderó ha querido mostrar también *el dolor de los demás*. No se trata de enseñar la violencia desgarradora del sufrimiento en el instante que está ocurriendo: no vemos sangre, explosiones o gente a las puertas de la muerte. Son fotos que nos hacen ver la cotidianidad de ese dolor, es decir, asumirlo y así convivir día a día con la desesperación. Un ejemplo son sus imágenes de refugiados kosovares en Macedonia, tomadas en el año 1999.



Cristina García Rodero: *Refugiados kosovares en Macedonia*, 1999

Miguel Trillo: el fotógrafo de las tribus urbanas⁸⁶

Miguel Trillo nace en Jimena de la Frontera, Cádiz, en 1953 donde vive con su familia hasta los quince años, cuando se trasladan a Málaga. Algunos años después, Miguel Trillo decide dejar su *hábitat doméstico* e irse a la capital española para estudiar en la Universidad Complutense de Madrid. Al terminar su licenciatura en Filología Hispánica inicia los estudios de Imagen en la Facultad de Ciencias de la Información, aunque terminará esa carrera siendo ya siendo profesor de Lengua y Literatura en un instituto: *fue una licenciatura de adorno –nunca llegué ni a recoger el título- porque sabía que además de que no era necesaria para hacer cine, vi que nunca dirigiría una película, que yo no servía para la creación coral, que yo era un creador solitario y la cámara fotográfica era mejor herramienta para ello, junto al papel para la escritura. Eran dos vocaciones complementarias. En mi casa había máquina de escribir, pero no máquina fotográfica. Hasta los 19 años no tuve ninguna cámara. Fue una cámara compacta de pésima calidad. Y con 23 años como fin de carrera de Filología me regalaron una cámara réflex en condiciones, así que hasta 1976 no nazco de verdad como fotógrafo, muy tardíamente. Al principio practicaba una fotografía literaria, escenificaciones*

⁸⁶ Veáse el artículo de la autora de esta tesis: “El documental gráfico en España y Estados Unidos en los años 80: Miguel Trillo y Mary Ellen Mark” en *Documentación de las Ciencias de la Información*, Vol. 36, 2013. Págs 103-123.

fantasiosas a lo Duane Michals o surrealistas influenciadas más por los anuncios de las revistas médicas que le llegaban a mi padre que por la revista Nueva Lente, que no llegué a conocer hasta 1978 . Y poco a poco mi tiempo se iba llenando de fotos y mis textos empezaban a perder peso vocacional. Mi obra literaria favorita de aquel momento era Pedro Páramo del mexicano Juan Rulfo, curiosamente un escritor fotógrafo⁸⁷.

En Madrid vivirá y desarrollará gran parte de su trabajo fotográfico hasta 1994 cuando se traslada a Barcelona aunque lo cierto es que Trillo ha documentado fotográficamente a los jóvenes de casi todas las Comunidades Autónomas de nuestro país en muchos otros períodos o épocas. Sus *clics* o disparos han captado estéticamente y antropológicamente una subcultura urbana y rural: las tribus urbanas *en un proyecto de investigación visual, cuya trama se rige, paradójicamente, por un hilo conductor sonoro*⁸⁸. Y sus propias palabras corroboran lo anterior: *Cada foto que hago tiene una canción, una melodía*⁸⁹. Parece lógico que, llegados a este punto, recordemos otra fotógrafa cuyas imágenes llevan implícitas el ritmo y el verso del recién nacido, por aquel entonces, *hip-hop* neoyorkino: Martha Cooper⁹⁰. No obstante, mientras que Martha Cooper se centra en una sola tribu urbana, aunque nos muestra variaciones del mismo, como por ejemplo el mundo del *graffiti* y del *break-dance*, Miguel Trillo abarca todas las tribus, quiere mostrar al espectador un pedazo de los gustos de los jóvenes españoles en un momento de la historia de España clave, pues se dejaban atrás cuarenta años de represión. En cualquier caso, podemos encontrar un punto común en ambos fotógrafos: el deseo de registrar, documentar una subcultura y dotarla de una importancia que la sociedad hasta entonces no le daba⁹¹. Pero, ¿con qué tribu urbana se siente Miguel Trillo más identificado? *Mis simpatías mayores han sido para los mods. Tal vez porque el revival mod tras la película Quadrophenia (1979) que viví en Madrid me remitía a mi preadolescencia, que es cuando se es más fanático de la música. Me marcaron canciones de The Kinks, Beatles, Who, Rolling que llegaban a mi pueblo por*

⁸⁷ Entrevista de Alicia Parras a Miguel Trillo en julio de 2013

⁸⁸ GALLERO, José Luis: *Miguel Trillo. La felicidad del pescador*. Biblioteca de Fotógrafos Españoles. Alcobendas, TF Editores. 1999. Pág. 4

⁸⁹ GARCÍA, David: *Miguel Trillo: Cada foto que hago tiene una canción, una melodía*. Yorokobu (2013) Disponible en Internet en <http://www.yorokobu.es/migueltrillo/> [Consultado el 18 de mayo de 2013]

⁹⁰ COOPER, Martha: *Hip Hop Files: Photographs 1979-1984, From Here to Fame*, Alemania. 2004.

⁹¹ De hecho, en el caso de Martha Cooper estaba claro que se trataba de una subcultura marginal en aquel momento, que eran los años setenta y ochenta del pasado siglo veinte, erróneamente quizás asociada al mundo de la delincuencia y las drogas, especialmente en la escena neoyorkina como se puede observar en films como *Beat Street* (Stan Lathan, 1984).

*la radio (gracias a su cercanía con Gibraltar) más la de grupos españoles como Brincos, Bravos, Canarios y demás que estaban empapados de ese pop-rock visceral que venía de Londres. Aunque tengo que reconocer que también en el Madrid de los 80 disfruté con conciertos de heavy o de hip hop por el espectáculo que se formaba. Y si tuviera que elegir con la cabeza, la música electrónica y la ola siniestra me satisfacían muchísimo. Nunca he ido a un concierto a pasarlo mal. Y no he consumido, por ejemplo, música clásica. Tampoco flamenco, a pesar de ser andaluz. Son músicas que valoro pero no me han atraído.*⁹²



Rockers, Madrid, 1991

Al descomponer, desmontar o “deconstruir” las fotografías de Trillo encontramos dos planos opuestos pero accesorios por necesidad: en primer lugar, los protagonistas que suelen ser jóvenes como ya se ha señalado de una determinada tribu urbana y que el espectador puede percibir superficialmente como hedonistas. Pero en un segundo plano, está la intención/necesidad profunda del autor, de Miguel Trillo que no es otra que hacer un trabajo antropológico para la posteridad y dar voz a subculturas, como ya hacían Curtis y Vroman con los nativos del lejano oeste americano en el siglo XIX. Y lo más interesante, el encuadre de las fotografías dejan el espacio suficiente para ver dónde el sujeto se desenvuelve, que nos aportan el significado necesario para terminar de

⁹² Entrevista de Alicia Parras a Miguel Trillo en julio de 2013.

comprender la fotografía: *rockeros* con el escenario del Parque de Atracciones de Madrid detrás o *mods* sentados en una Vespa. Él mismo describe el proceso para realizar una fotografía así: *En mi fotografía busco belleza. Si no hay belleza, no me vale. Y tampoco, si no hay intencionalidad. Me considero un fotógrafo clásico de una escuela que se remontaría a August Sander. Añado una filosofía moderna, digamos de disfrute. Cuando encuentro a una persona que quiero fotografiar, necesito encuadrarla en un fondo acorde para que haya diálogo (...) Veo mi obra como un crucigrama no de palabras, sino de miradas. A veces sigo por la sala a la persona que quiero retratar y no le entro hasta que veo que se está acercando a uno de los espacios que me gustan. Y otras veces es al revés, elijo el sitio y me quedo allí esperando que pase alguien que yo vea de interés fotogénico.(...) Prefiero una fotografía construida y tranquila en medio de ese ruido y entre tanto frenesí. Y en esto que me cuido yo como autor. También busco que haya una actitud en la ropa, en la mirada sin gastar y que al no ser una estrella, lo parezca*⁹³. Como señala José Manuel Costa *cada foto de Trillo también retrata el instante de unos jóvenes en un instante histórico*⁹⁴ y por supuesto, todavía Trillo es *registrador* de la juventud contemporánea. No obstante, reconoce que ese registro ha ido cambiando al mismo ritmo que la tecnología: desde el cambio de la cámara réflex analógica a la digital pasando por el smartphone con el que repite las instantáneas tomadas con su cámara a petición de los fotografiados. Para que quede *constancia*.

Al final, es igual si miramos la fotografía desde una perspectiva de la estética y la creatividad, que si la vemos desde el punto de vista del documentalismo y la realidad. Podemos concluir en lo poderoso de este soporte para transmitir emociones. Tanto si vemos una fotografía de un conflicto que muestre *el dolor de los demás* como una fotografía alterada, irreal, buscando únicamente la experimentación y una estética determinada, será arte y será comunicación. En cualquier caso, hoy en día son muchas las corrientes fotográficas que conviven e incluso son muchos los fotógrafos que se mueven en distintas áreas como el fotoperiodismo, la moda o la publicidad.

⁹³ CULLA Noemí: *La visión provocada de Miguel Trillo*. Camara Magazine (2013) Disponible en Internet en: <http://www.camaramagazine.com/index.php/magazine/visiones/item/1470-la-vision-provocada-de-miguel-trillo> [Fecha de consulta 27 de mayo de 2013]

⁹⁴ COSTA, José Manuel: texto para la exposición “Complicidades. Retratos 1976-2011” organizada en Málaga por Unicaja en 2011.

2.2.6 Otros grandes fotoperiodistas y fotógrafos españoles: del siglo XIX al panorama actual de la fotografía española.

La historia de la fotografía en España no sería nada sin los protagonistas que marcaron un hito en su desarrollo y que la hicieron posible con sus imágenes. Desde el pionero, el poco conocido Enrique Facio, hasta los fotoperiodistas de guerra que se juegan la vida en los conflictos bélicos más actuales, pasando por otros que reflejan la sociedad y sus cambios, todos ellos han contribuido a forjar los rasgos de la fotografía de nuestro país.

2.2.6.1 Enrique Facio

Enrique Facio es muy poco conocido, es más, ni siquiera se conservan apenas datos biográficos o trabajos suyos pero ostenta el honor de ser el precursor de la fotografía de prensa en España. Se especula que pudo nacer en Málaga y se trasladó a Ceuta y Tetuán para fotografiar la guerra contra los rifeños (1859-1860). Junto a Pedro Antonio de Alarcón formaba parte del sistema propagandístico del general O'Donnell que veía en las campañas militares una forma de ganar prestigio y poder. Precisamente, Facio fue contratado por Alarcón que era el corresponsal de guerra más famoso de la época y que llegó a vender cincuenta mil ejemplares de *Diario de un testigo de la Guerra de África*.⁹⁵

En cualquier caso, su fotografía más importante y divulgada es la *Vista del Serrallo desde Ceuta* que se publicó en el periódico *Las Novedades* como grabado a partir de la imagen tomada por él. También aparece en el libro de Alarcón pero con modificaciones posteriores realizadas por el dibujante V. Ruiz y que suponen militares donde no los había, banderas, etcétera. En general, sus instantáneas son estáticas y no se muestra el conflicto en sí, sino soldados posando en formación o incluso en multitudinarias misas. Sin embargo, Facio es la referencia para todos los fotoperiodistas que vinieron después, al igual que Roger Fenton, del que ya hemos hablado y con el que comparte una estética algo exótica, quizá por la época o los aparatos utilizados.

2.2.6.2 Enrique Meneses

⁹⁵ MORENO, Rafael y BAULUZ, Alfonso: *Fotoperiodistas...* Óp. Cit. Pág. 14

Enrique Meneses nace en 1929 en Madrid y continuó su labor como fotógrafo y periodista y *blogger* (desde donde publicaba sus opiniones acerca de la actualidad y rememoraba anécdotas de los numerosos viajes realizados en busca de algunas de las mejores imágenes de conflictos o revoluciones, como la cubana) hasta prácticamente el día de su fallecimiento en 2013. En cualquier caso, se trata de un fotoperiodista que ha cubierto episodios memorables del siglo XX considerándose siempre, ante todo, un aventurero y, precisamente en su blog detalló el *Decálogo del aventurero* (ideado por el mismo):

- “1.- Piensa que no has heredado este planeta sino que lo tienes en usufructo y has de devolverlo mejor que lo encontraste.*
- 2.- El artículo anterior te obliga a respetar a los animales, las plantas y los minerales. Entre los primeros no solo está el hombre. Por añadidura, el más débil tiene razón.*
- 3.- La cultura occidental es la que se ha impuesto en el mundo pero no significa que sea la auténtica. Respeta el saber de los demás como el tuyo propio.*
- 4.- La mujer y el niño son la Humanidad en su más puro estado. Respétalos siempre, pues son la semilla que hay en tí.*
- 5.- Lo que han fabricado manos de hombre en un entorno, debe permanecer en ese ambiente. Lucha porque así sea.*
- 6.- El animal más feroz es menos peligroso que tu. El mayor depredador de la Tierra es el hombre.*
- 7.- Si todos fuésemos iguales, este planeta sería aburridísimo en extremo. Ayuda a que todos sus habitantes sigan siendo ellos mismos y defiende sus costumbres siempre que éstas no atenten a la dignidad de sus semejantes.*
- 8.- Reparar no es restaurar. Cuando destruimos un bosque, jamás lo podremos reconstruir como fue. Solo ponemos esparadrapos.*
- 9.- Escucha a los indígenas y a los mayores. Sus enseñanzas te serán valiosas en el futuro. No los desprecies. Son la experiencia de nuestra estirpe, nuestra memoria genética.*
- 10.- Si eres un auténtico aventurero, sé fuerte con los fuertes y débil con los débiles. Y así, como decía Rudyard Kipling, te podrás llamar “hombre”⁹⁶.*

⁹⁶ MENESES, Enrique: *Decálogo del aventurero* (en línea): <http://www.enriquemeneses.com/> [consultado el 28 de marzo de 2012]

Su carrera comienza, como no podía ser de otro modo con una anécdota: con solo dieciocho años decide cubrir por su cuenta la muerte de Manolete en Linares y para ello el reportaje le sale caro pues tendrá que coger un taxi que le costará 450 pesetas de la época. Sin embargo, el reconocimiento le llegó al ver su nombre en los periódicos sudamericanos. Vivió de niño la ocupación nazi en París aunque pronto la familia se trasladó a Portugal donde terminó el bachillerato francés y español, y de ahí, pasó a la Universidad de Salamanca donde comenzó a estudiar Derecho. Ya en los años cincuenta cubrirá episodios como la Guerra del canal de Suez en Egipto para grandes publicaciones de referencia como *Paris Match*. Concretamente en 1958, viaja a Cuba donde convivió 4 meses con los revolucionarios cubanos de Sierra Maestra e incluso fue encarcelado una semana por el ejército de Batista; en cualquier caso logra enviar su amplísimo reportaje a *Paris Match* y sus fotos se convierten en un icono de aquella época y de aquella revolución causando sensación pues realmente había conocido de cerca tanto a Fidel Castro como al Ché Guevara.

En los años sesenta, Meneses fue corresponsal en India y en Oriente Medio para *Paris Match*, fotografió la *marcha por el trabajo y la libertad de los afroamericanos* encabezada por Martin Luther King, cubrió la muerte del presidente Kennedy (1963), funda la cooperativa *Delta Press* y la agencia *Fotopress* e incluso tendrá tiempo de dirigir en Televisión Española el programa “*A toda plana*” (1964-65). En los años setenta, entre otras muchas cosas es corresponsal de ABC para América, director de la edición española de *Playboy* y del programa de TVE *Los reporteros*⁹⁷, y en la década siguiente tampoco bajaría su ritmo pues llega a protagonizar un programa en TVE, *Los robinsones* junto a sus dos hijas, y ya en los años 90, fue testigo de la Guerra de los Balcanes⁹⁸. Meneses fue viajero incansable, testigo privilegiado, fotógrafo y periodista, curioso permanente y aventurero temerario que con más de ochenta años se embarcó en una nueva aventura que le permitió estar conectado con el mundo desde su propia casa, su blog que actualizaba con asiduidad y desde el espíritu crítico que le caracterizaba. Por último, entre los muchos premios que Meneses ha recibido están el de la Asociación Nacional de Informadores Gráficos de Prensa (Anigp) (2005), Premio Liberpress

⁹⁷ Véase en el Archivo de RTVE *Los reporteros* (en línea) <http://www.rtve.es/archivo/reporteros-tve/enrique-meneses/> [consultado el 17 de noviembre de 2014]

⁹⁸ PERIODISTA DIGITAL: *Enrique Meneses. La vida de un reportero, el primer libro antológico dedicado al fotoperiodista* 20/05/2013 (en línea) <http://www.periodistadigital.com/periodismo/otros-medios/2013/05/20/enrique-meneses-la-vida-de-un-reportero-el-primer-libro-antologico-dedicado-al-fotoperiodista.shtml> [consultado el 17 de noviembre de 2014]

(2007), Premio Bitácora al Mejor Blog de Política (2008) y el Premio de Honor *Cirilo Rodríguez* (2010).

2.2.6.3 Jordi Socías

Manuel Vicent señala: *pregúntate quién eres si Jordi Socías no te ha echado la vista encima*⁹⁹. Así, sentencia la importancia del fotógrafo que nos ocupa. Barcelonés de nacimiento e interesado en la imagen desde su juventud (en la década de los sesenta ya organizaba cineforums centrados en la *Nouvelle Vague*). Durante los años setenta trabaja en Cambio 16, primero desde su Barcelona natal y luego como editor gráfico en Madrid y funda la Agencia Popular Informativa (API). En los ochenta crea junto a Aurora Fierro la famosa agencia Cover. También en esta década es editor y fotógrafo de la publicación *Madrid Me Mata* y en la década de los noventa, entre otras muchas cosas, intervendrá en la creación de *Cinemanía* y *El Gran Musical*. En el anterior párrafo se ha resumido el extensísimo currículum de Jordi Socías, que además fue el fotógrafo por excelencia de la Transición española por su colaboración en publicaciones como *El País Semanal* pero también por haber recogido e inmortalizado instantáneas como la siguiente, que es una de las fotos-ícono de la época:



Jordi Socías: *Entierro de los abogados laboristas de Atocha, 1977*

⁹⁹ VICENT, Manuel: *Jordi Socías: en dos palabras*. La Fábrica Editorial, Madrid, 2010. Pág. 5

Se trata del entierro de los abogados laboristas de Atocha (Madrid) en 1977. Es una foto genial: en primera fila tres personas, que son dos mujeres y un hombre de edad avanzada que tras cuarenta años de dictadura se significan, alzan el puño y salen a la calle a decir que la libertad es posible; en segunda fila, gente joven que grita sus mismas consignas. La fuerza de la imagen es tal que parece que sus protagonistas desafían al receptor, y le invitan a unirse al dolor y a la protesta para cambiar la sociedad. Además de fotógrafo, Socías se hizo editor porque como él dice *“nunca veo mis fotos bien puestas en las revistas así que decido colocarlas yo”*. Y añade: *las revistas tienen dos lecturas, la de las imágenes y la escritura. Hay que colocarlas de manera que hagan reflexionar al lector. El editor gráfico es el conductor de la mirada*¹⁰⁰. Jordi Socías no es un fotoperiodista de guerra pero sabe perfectamente fotografiar los cambios de la sociedad, la intrahistoria de un país que llevaba cuarenta años sin conocer la libertad pero también a los personajes más importantes de la sociedad, captar su psicología y lo más importante: trasladarla al receptor. Así por la lente de su cámara han pasado políticos como Adolfo Suárez, Fraga o Zapatero, guardias civiles, obreros en huelga, curas, actores y directores (Almodovar, Trueba), escritores (Álvaro Pombo, Gabriel García Márquez, Borges)... En fin, podemos acabar como empezábamos, *preguntándonos quiénes somos si Socías no nos ha echado la vista encima*.¹⁰¹

2.2.6.4 Gervasio Sánchez

Gervasio Sánchez es uno de los fotoperiodistas actuales más importantes. Comenzó su andadura profesional en *El Heraldo de Aragón*, publicación a la que guarda gran cariño y en la que aún hoy colabora con su blog *Los desastres de la guerra*. Esta bitácora online no podía tener un título más apropiado que este en el que nos recuerda, como ya hizo Goya en su día, las consecuencias de los conflictos bélicos y no sólo en lo que respecta a las víctimas inocentes, sino que también nos recuerda que, al fin y al cabo, soldados, terroristas y guerrilleros son víctimas de su propio odio.

Este fotoperiodista nace en Córdoba en 1959 y poco tiempo después su familia emigra a Cataluña, en concreto al pueblo tarraconense de Hospitalet del Infante donde va al

¹⁰⁰ SOCÍAS, Jordi: *Maremagnum: fotografías 1973-2005*. Lunwerg Editores, Madrid, 2005. Texto de Jesús Ruiz Mantilla. Pág. 3.

¹⁰¹ VICENT, Manuel: *Jordi Socías... Óp. Cit*, Pág. 5

colegio y también ayuda a su abuelo cartero de profesión. Precisamente, es así, a través de sellos de capitales del mundo, dónde y cómo comienza su fascinación por conocer el mundo. De este modo, decide estudiar periodismo y comienza a viajar y a redactar sus primeras crónicas acerca de estos viajes. Sin embargo no es hasta 1981 y tras conocer a Christine Spengler cuando decide hacerse fotoperiodista¹⁰². El propio Gervasio no se considera corresponsal de guerra sino *un fotógrafo que documenta las grandes tragedias que ocurren en este mundo, un mundo bastante poco generoso con gran parte de la población*¹⁰³.

En 1984, tras terminar sus estudios decide tomarse un año sabático y viajar a Centroamérica: *Esa fue mi verdadera universidad, después de aburrirme cinco años en una convencional*¹⁰⁴. Comienza entonces como *freelance* a fotografiar el Chile de Pinochet y en 1987 comienza a colaborar con el Heraldo de Aragón estableciéndose una relación que dura hasta hoy.

Sin embargo, no es hasta 1991 cuando se produce un antes y un después en su carrera como fotoperiodista: el comienzo de la guerra en la antigua Yugoslavia. Primero fue testigo de los primeros conflictos que surgieron en Croacia pero en numerosas ocasiones volvió para fotografiar la guerra que acabó con la desaparición de Yugoslavia como un conglomerado de cinco repúblicas y con cientos de miles de vidas de civiles. Como resultado de su experiencia en aquel conflicto, Gervasio Sánchez publica en diciembre de 1994 su primer libro titulado *El cerco a Sarajevo*. En su libro *Sarajevo 1992-2008* realiza una excelente labor de documentación al volver, dieciséis años después, a los mismos lugares y fotografiarlos de nuevo en paz para comparar la vida y la muerte, y también la paz y la guerra.

Si a mediados de los años noventa Gervasio Sánchez había fotografiado los horrores de Sudamérica y Europa, en 1995 descubrirá las miserables condiciones de vida de las víctimas de las minas en Angola, Camboya y Afganistán, y publica su trilogía *Vidas Minadas* (1997, 2002 y 2007). Cada víctima fotografiada tiene nombre, apellidos y una historia. Estas imágenes no son una fotografía más: es una vida hecha pedazos en un

¹⁰² BALSELLS, Sandra: *Gervasio Sánchez: pasión y memoria*. La Fábrica Editorial, Madrid, 2010. Pág. 4

¹⁰³ Cita recogida por José A. Armillas Vicente, Comisario del Bicentenario de Los sitios de Zaragoza en el libro de Gervasio Sánchez *Sarajevo 1992-2008*

¹⁰⁴ BALSELLS, Sandra: *Gervasio Sánchez...* Óp. Cit. pág.4

segundo que, Gervasio Sánchez, como Goya en su momento, nos recuerda en *Yo lo vi*. En cualquier caso, sus fotografías son sencillas, casi siempre en blanco y negro, pero directas pues en la mayoría de los casos sus protagonistas miran al objetivo. Su dignidad es lo que nos conmueve ya que son fotografías que muestran la realidad a la que no se había llegado antes como es el caso de las minas antipersona.

Además, Gervasio Sánchez ha fotografiado también otros conflictos como el de Kosovo o Irak publicando libros como *Kosovo, crónica de la deportación* (1999), *Niños de la Guerra* (2000) o *La Caravana de la Muerte. Las víctimas de Pinochet* (2001) entre otros. Su labor periodística, fotográfica y, por qué no, humanitaria fue reconocida en 2009 con el Premio Nacional de Fotografía. Gervasio Sánchez también ha sido nombrado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO): “Enviado Especial de la UNESCO por la Paz” por *el extraordinario testimonio que ofrece mediante la fotografía del calvario que padecen las víctimas de las minas antipersonas y por su infatigable promoción de una cultura de la paz al sensibilizar a la opinión pública mundial sobre la necesidad de proscribir estas armas y de ayudar a los mutilados a reinsertarse en la vida cotidiana durante la celebración del 50 aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en diciembre de 1998*¹⁰⁵.

2.2.6.5 Javier Bauluz

Javier Bauluz nace en Oviedo en 1960 y capta sus primeras fotografías en 1981 durante una manifestación en Hyde Park, Londres. Precisamente así es cómo descubre que la fotografía es su vocación y, cómo autodidacta, aprende la técnica, el oficio. Se introduce en todas las revueltas sociales que puede y las fotografía aunque, como ocurrió en las revueltas del pan del Rif, no sean publicadas por ningún periódico. Sin embargo, esto no desalienta a Bauluz y en 1985, cubrirá las protestas mineras de los asturianos en contra de la reconversión industrial y contra la reconversión naval en Gijón. Ello supuso un gran aprendizaje sobre todo porque decide ser independiente, no atarse a un medio en concreto y ser él quien decida qué fotografiar. Pronto empieza a publicar en la mayoría

¹⁰⁵ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE: *Currículum de Gervasio Sánchez* [en línea] http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/promociondelarte/premios/premio-fotografia/fotopremiados/fotografia2009/CVGervasio_Sanchez.pdf [consultado el 6 de octubre de 2014].

de los periódicos de referencia españoles e internacionales: *El País*, *The New York Times*, *The Independent*, *The Washington Post*, etcétera; así como para las agencias de noticias más importantes y conocidas: *Reuters*, *Associated Press* o *Gamma*¹⁰⁶.

La importante calidad de sus fotografías le llevan a ganar múltiples premios desde el Primer Premio Fotopress de 1989 y el Segundo Premio Fotopress en 1990 hasta un Pulitzer en 1995 pasando por otros muchos no menos importantes con los que se ha reconocido su labor profesional y, por qué no, humanitaria en numerosos conflictos como el de Bosnia, Chiapas, la crisis de Ruanda, Kosovo, los enfrentamientos en El Ejido o la llegada de pateras a numerosos puntos de la geografía española desde Fuerteventura a las costas gaditanas.



Javier Bauluz tomó esta dramática fotografía en Ruanda en 1994

Precisamente fue esta foto la que le hizo merecedor del Premio Pulitzer en 1995 junto a sus compañeros de *Associated Press*¹⁰⁷, es una imagen que, como casi todas las de Bauluz habla por sí sola y es capaz de conmovernos y denunciar al mismo tiempo. La

¹⁰⁶ BAULUZ, Javier: *Biografía en la Web oficial de Javier Bauluz* (en línea) http://javierbauluz.blogspot.com.es/2003_11_23_javierbauluz_archive.html#106956031987280675 [consultado el 6 de octubre de 2014]

¹⁰⁷ Precisamente, consiguió este galardón por su trabajo en Ruanda.

imagen muestra a un niño de muy corta edad intenta levantar a su madre moribunda, y la grave desnutrición que sufre le hace parecer un bebé aunque puede que tenga tres o cuatro años. Esta fotografía nos llama a la acción pero también a la reflexión porque el dolor ajeno es casi insoportable debido a que quien sufre es un niño a punto de ser huérfano, y nos plantea también cuáles serán las consecuencias de la muerte de la mujer: ¿qué será de este niño?

Por otro lado, Bauluz tomó una de sus más polémicas fotografías perteneciente al reportaje *Muerte a las puertas del paraíso* en la playa de la localidad gaditana de Zahara de los Atunes (Cádiz).



Javier Bauluz: *Muerte a las puertas del paraíso*. Cádiz, 2003

En esta foto publicada por *El Magazine* de *La Vanguardia* en 2003 y por *The New York Times*, se ve a una pareja disfrutando de un día de playa bajo su sombrilla y, al fondo, un bulto que resulta ser un inmigrante muerto. La pareja mira hacia dónde está la víctima pero no se inmutan. Es una imagen, símbolo de la indiferencia de una sociedad que parece mirar hacia otro lado en cuanto al problema humanitario de la inmigración ilegal. El periodista Arcadi Espada acusó a Bauluz de haber manipulado el encuadre y la profundidad de campo. Sin embargo, no solo se demostró que Bauluz no había realizado manipulación alguna si no que Bauluz fue respaldado por numerosos periodistas, compañeros, escritores, etc.

Actualmente, Javier Bauluz dirige desde 1997 los Encuentros Internacionales de Foto y Periodismo “Ciudad de Gijón” y el Taller de Periodismo de la Universidad de Oviedo desde 2001 así como también es profesor de Fotoperiodismo de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

2.2.6.6 Sandra Balsells

Balsells nace en Barcelona en 1966, y tras licenciarse en Periodismo en la Universidad Autónoma de esa misma ciudad se traslada a Londres, donde se especializa en Fotoperiodismo en el London College of Printing. Precisamente es en Inglaterra donde comienza su trayectoria como fotoperiodista *freelance*, y cubre en 1991 el estallido de la guerra de Yugoslavia en Croacia para el periódico *The New York Times* aunque seguirá fotografiando el conflicto de la zona de los Balcanes hasta el año 2000 publicando en 2002 *Balkan in Memoriam* a propósito de su extensa producción fotográfica en ese conflicto.

Esta fotografía, como proponen Rafael Moreno y Alfonso Bauluz en su libro: *trata de inmortalizar momentos de dulzura a pesar de la indescriptible tragedia*¹⁰⁸. Balsells sigue la línea de otras mujeres mito en la historia del fotoperiodismo de guerra como Gerda Taro, capaz de encontrar la empatía con las víctimas especialmente con mujeres o niños. Balsells, además de esa conexión con el que sufre, sabe hacer de la imagen una reivindicación al conmover al espectador. Sus fotos, tanto en las que se ve el combate, la acción, como en las que se nos muestran las consecuencias, los heridos y los entierros nos hacen entender el dolor y nos remueven la conciencia ¿por qué permitimos que ocurran esas tragedias? ¿qué podemos hacer para evitarlas?

¹⁰⁸MORENO, Rafael y BAULUZ, Alfonso: *Fotoperiodistas...* Óp. Cit. Pág. 114



Amra Elica fotografiada por Sandra Balsells

Esta fotografía, una de las más famosas está incluida en su libro *Balkan in Memoriam* y nos muestra a Amra Elica una chica de origen bosnio-musulmán que ha sido herida de metralla. Ni siquiera el hecho de que no mire a la cámara resta la empatía que produce en el espectador quien al ponerse en su piel puede sentir el mismo dolor que ella. La imagen, en blanco y negro, hace que las pequeñas pero numerosas heridas causadas por la metralla contrasten con la piel de Amra y se convierten en el dramático centro de atención. Balsells se reencontrará años después con aquellas víctimas fotografiadas durante el conflicto y este impresionante testimonio le hará merecedora del Premio Ortega y Gasset a la mejor labor informativa en 2006. Esta fotoperiodista ha participado también en numerosas exposiciones y es coautora de dos documentales *Dying for the truth* (Channel 4, 1994) y *Retratos del alma* (TVC, 2004).

Aunque su trabajo más conocido como fotoperiodista es el realizado en la antigua Yugoslavia, la fotoperiodista ha trabajado en lugares como Oriente Próximo, la llegada de inmigrantes a Lampedusa, las procesiones sicilianas o el Cincuenta aniversario de la Revolución de Cuba.

2.2.7 El panorama actual de la fotografía española a través de dos jóvenes fotoperiodistas españoles: Mikel Ayestarán y Samuel Aranda.

Si bien el panorama, y en concreto el mercado de la fotografía en nuestro país se encuentra inmerso en el contexto de la crisis económica, lo cierto es que una nueva generación de fotoperiodistas se abre camino gracias a la buena recepción de sus trabajos en publicaciones extranjeras, como por ejemplo el diario norteamericano *The New York Times*.

2.2.7.1 Mikel Ayestarán

Mikel Ayestarán forma parte del presente y el futuro del fotoperiodismo español. Del presente porque se encuentra cubriendo las revueltas árabes y del futuro porque es uno de los fotoperiodistas españoles más jóvenes. Nació en Guipúzcoa en 1975 y aunque comenzó como un periodista más en la redacción del periódico *El Diario vasco* pronto se dio cuenta de que su pasión por viajar e informar lo que acontecía en otros países pesaba más así que decidió tomar el camino del fotoperiodista *freelance*. Como él mismo dice, su *bautismo de fuego* fue la invasión israelí del Líbano en 2006 y aún hoy en día dispara su cámara en Oriente: India, Túnez, Yemen, Egipto o Libia. Es el perfil de fotoperiodista de guerra comprometido con la verdad de la información a través de sus fotografías, en la línea de Robert Capa o más recientemente, Gervasio Sánchez. Según él mismo dice *mi mayor temor es tener que volar en uno de los muchos Tupolev 154 que siguen operando en los países donde me toca*¹⁰⁹. Además de ser corresponsal de guerra, Mikel Ayestarán plasma sus crónicas y fotografías en su blog que parece ser el aliado indispensable de muchos de los fotógrafos que hoy siguen en activo, como Gervasio Sánchez. Es el lugar desde dónde el fotoperiodista se siente libre para contar y

¹⁰⁹ AYESTARÁN, Mikel: *Sobre mí* (en línea) <http://www.mikelayestaran.com/sobre-mi.php> [Consultado el 6 de octubre de 2014]

mostrar al mundo lo que está sucediendo impregnando su crónica con su punto de vista y a la vez es el lugar donde el espectador de las noticias puede ampliar su percepción de los conflictos y de las crisis humanitarias y sociales que suceden en otros puntos del globo. Pese a su juventud, Mikel Ayestarán ha recibido numerosos premios como el Premio al Mejor Corresponsal Extranjero por el Club Internacional de Prensa (CEIP) en 2008 o el Premio Comunicación y Periodismo por su cobertura en el Líbano entregado por Punto Radio en 2006¹¹⁰.

2.2.7.2 Samuel Aranda

Samuel Aranda es la promesa más joven del fotoperiodismo actual español. Nacido en Santa Coloma de Gramanet en 1979, inicia su andadura profesional con tan solo diecinueve años en dos diarios españoles: *El País* y *El Periódico de Catalunya*. Ha fotografiado desde Cumbres del G-8 hasta países como Irak, Palestina o las revueltas árabes en Túnez, Egipto o Yemen. Siempre elige temas con los que se siente, de uno u otro modo, comprometido: *Para mí esta profesión es una militancia política. Siempre elijo documentar historias que creo que tienen que ser documentadas y con movimientos o colectivos sociales con los que me siento un poco identificados. No tengo interés en documentar a los islamistas de Somalia porque no tengo nada en común con ellos, pero sí me siento muy conectado con la juventud que empezó la revolución en Egipto porque tienen ideales que yo creo que todos tenemos*¹¹¹. Y pronto llegaron los reconocimientos, por un lado, El Premio Nacional de Fotoperiodismo en 2006 por parte de la Asociación Nacional de Informadores Gráficos de Prensa y TV (ANIGP-TV), y por otro, el World Press Photo of the Year en 2012 por la fotografía, que ya es icono, de una madre yemení sujetando a su hijo herido en las revueltas¹¹². Esta *pietá moderna* ha servido para internacionalizar aún más su trabajo, si bien colabora asiduamente con el diario estudiado en esta tesis *The New York Times*, precisamente, mostró las consecuencias de la crisis económica española en un reportaje que se tituló “En España

¹¹⁰ Ídem.

¹¹¹ ARANDA, Germán: *De Plaza Cataluña a los rebeldes Yemeníes. El fotoperiodismo de Samuel Aranda nos tiene asombrados*, en Vice, 26 de junio de 2013 [en línea] <http://www.vice.com/es/read/entrevista-samuel-aranda> [consultado el 6 de octubre de 2014]

¹¹² ARANDA, Samuel: Bio [en línea] <http://www.samuelaranda.net/> [consultado el 6 de octubre de 2014].

austeridad y hambre”¹¹³. Estas imágenes nos enseñan la realidad del paro, de los desahucios y de las familias que sobreviven con una pensión; familias que antes pertenecían a la clase media y que ahora tienen incluso que rebuscar en la basura. Son imágenes que nos recuerdan, con muchos años de diferencia, a las que Walker Evans o Dorothea Lange tomaron durante la Gran Depresión americana tras el Crack del 29.

¹¹³ THE NEW YORK TIMES: *In Spain, Austerity and Hunger*, 2012 (Slideshow) [en línea]
<http://www.nytimes.com/slideshow/2012/09/24/world/europe/20120925-SPAIN.html?smid=fb-share#2>
[consultado el 6 de octubre de 2014]

2.3 El fotoperiodismo en Estados Unidos

La fotografía tuvo una gran acogida y desarrollo en los Estados Unidos de América aunque, como ya hemos visto, la historia de la fotografía comienza su andadura en Francia en 1839. A lo largo de este epígrafe veremos precisamente como la fotografía llegó a este país y su evolución centrándonos en aquellos aspectos que aún no se han tratado en el epígrafe de la historia de la fotografía pues ya hemos hablado tanto de grandes fotoperiodistas y fotógrafos estadounidenses, así como de grandes momentos de la fotografía en este país que se han convertido también en la historia de la fotografía y el fotoperiodismo mundial. Por ejemplo, los hitos alcanzados por Dorothea Lange, Lewis Hine o Margaret Bourke-White, fotógrafos que no solo han supuesto un avance en la temática a nivel nacional sino también internacional, han sido ya comentados en el punto 2.1.4 de esta tesis. Además, Estados Unidos ha sido patria para otros fotógrafos que huyeron del horror nazi: es el caso de Robert Capa, nacionalizado estadounidense y del que ya también hemos hablado. Y, por supuesto, no podemos obviar, sino resaltar, que el país norteamericano ha sido cuna de grandes publicaciones, como la mítica *Life*, agencias (Magnum) y de críticos excepcionales como Susan Sontag, cuyos argumentos nos sirven de base para el presente trabajo.

2.3.1 Historia de la fotografía en EEUU

No son pocos los autores e historiadores que coinciden en que la persona que introdujo la fotografía, o mejor dicho, el daguerrotipo, en Estados Unidos fue Samuel F.B Morse¹, que se encontraba en París estudiando arte el día de la presentación de este nuevo y asombroso invento, al igual que otros estadounidenses como Fulton o el pintor Audubon: los tres tuvieron la ocasión de conocer en persona al mismo Daguerre². Aunque el daguerrotipo no se presentó en sociedad hasta agosto de 1839, algunas publicaciones científicas inglesas y francesas ya se habían hecho eco del invento en exhibiciones que tuvieron lugar meses anteriores a dicha presentación. Y estas publicaciones se reeditaron en la prensa de Estados Unidos. Mientras que el autor Robert Taft señala el *Mercantile Journal* de Boston del día veintiséis de febrero de 1839

¹ Es importante precisar que hablamos del famoso inventor del telégrafo y pintor romántico Samuel Finley Breese Morse (Charlestown, 1791-Nueva York, 1872).

² GESUALDO, Vicente: *Historia de la fotografía en América. Desde Alaska hasta la Tierra del Fuego en el siglo XIX*. Buenos Aires, Sui Generis, 1990. Pág.139

como la primera publicación que recogía el invento de Daguerre comparado con la línea de investigación seguida el inglés Talbot³, parece que fue el Boston Daily Advertiser del veintitrés de ese mismo mes y año el que se adelantó⁴. El veinte de abril de ese mismo año el *New York Observer* publicó un artículo escrito por el mismo Morse hablando acerca del nacimiento del daguerrotipo que fue también reeditado en otros periódicos^{5 6}. Parece ser que Morse quedó deslumbrado con esta novedad; de hecho, en este artículo hablaba del daguerrotipo como *uno de los más maravillosos descubrimientos de la época*⁷. Cuando el inventor norteamericano volvió a Estados Unidos, estaba tan fascinado con el daguerrotipo que incluso propuso al francés Daguerre como miembro honorario de la Academia Nacional de Arte de Estados Unidos, lo cual fue aceptado por unanimidad⁸. Además, Morse invitó al francés a exponer en Nueva York garantizándole que nadie usurparía su invento, es decir, siempre constaría Daguerre como creador del daguerrotipo.

Sin embargo, Morse como buen inventor también quiso experimentar con el daguerrotipo, y en marzo de 1840 abre su estudio junto a John William Draper. Pero ¿quién realizó el primer daguerrotipo de los Estados Unidos? parece ser que no fueron Morse y Draper, si no un inglés, D.W Seager que había llegado a Nueva York el diez de septiembre de 1839. Según Gesualdo, solo pocos días después, entre el dieciséis y el veintisiete de ese mismo mes, llevó a cabo el primer daguerrotipo en el país norteamericano, era una vista de Broadway. Seager incluso abrió un estudio y publicó normas acerca de el tiempo de exposición en *The America Repertory of Arts, Sciences and Manufactures* editado por J.J Mapes y a la venta en el negocio de James R.Chilton⁹

³ Recordemos que Talbot obtenía imágenes a través de un negativo, procedimiento que se conoce como dibujos fotogénicos (véase punto 2.1.1)

⁴ Según Daguerre.org, web en la que se recogen las primeras publicaciones acerca del daguerrotipo en Estados Unidos: <http://daguerre.org/resource/texts/advert.html> [consultado el 3 de diciembre de 2013]

⁵ TAFT, Robert: *Photography and the american scene. A social history, 1839-1889*. Dover Publications, Inc. New York, 1964. Pág. 8

⁶ Este artículo y el publicado en el Mercantile Journal de Boston pueden consultarse en los anexos de esta tesis.

⁷ New-York Observer Vol. 17, No. 16 (20 April 1839) pág 62.

⁸ Puede comprobarse en la misma página web de la National Academy

<http://www.nationalacademy.org/academy/national-academicians/?na=D> [consultado el 3 de diciembre de 2013]

⁹ J.J MAPES (ed): A full description of the Daguerrotype Process en *The America Repertory of Arts, Sciences and Manufactures*, New York, 1840. Accesible en The Fine Arts Library, Fogg Art Museum, Harvard University y online en:

http://books.google.es/books?id=7I0aAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=The+America+Repertory+of+Arts,+Sciences+and+Manufactures+1840&hl=es&sa=X&ei=_omfUsTdN9LYoATBo4GwDA&ved=0CFYQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false [consultado el 4 de diciembre de 2013]

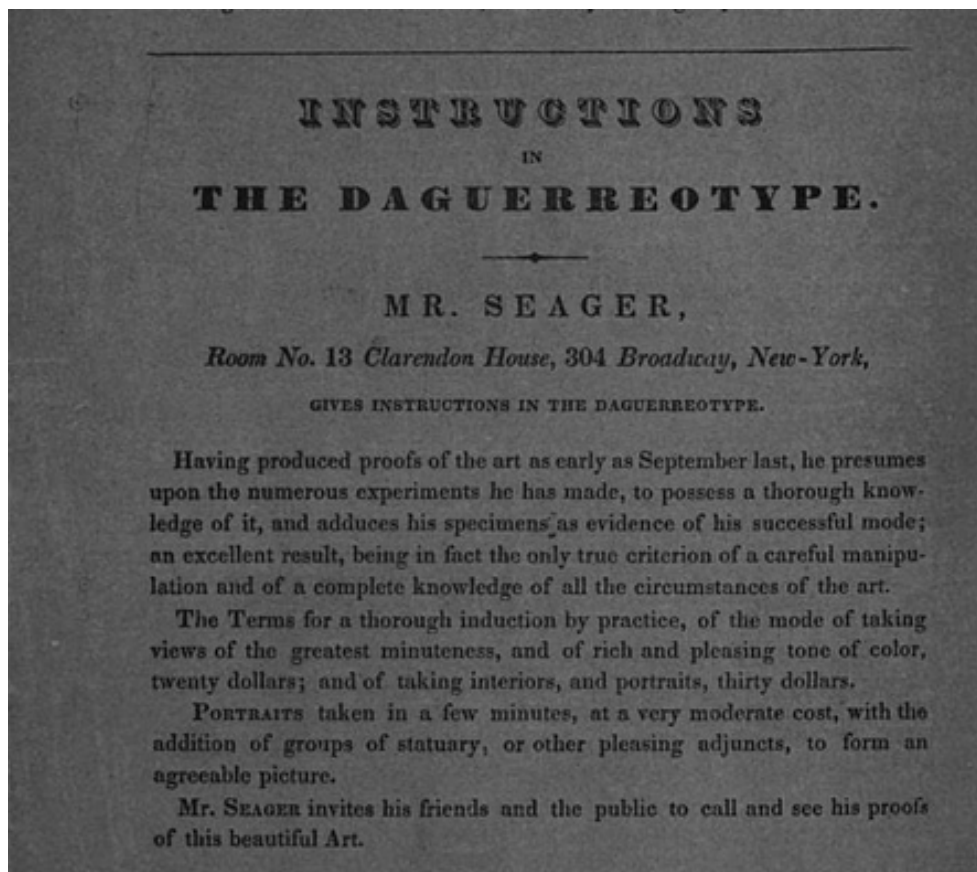


Imagen que nos muestra una pequeña parte de las Instrucciones del Daguerrotipo, de Mr. Seager en 1840

Parece que el invento progresó rápidamente en tierras estadounidenses y también en 1840, Draper consiguió reducir el tiempo de exposición a sesenta y cinco segundos; en 1841, ese tiempo se redujo a un segundo. Ya en esta época Morse y Draper trabajaban por separado. Así, el primero se dedicó a enseñar el nuevo arte de la recién nacida fotografía y entre sus alumnos contó con Mathew Brady, del que ya hemos hablado y sobre el que volveremos en las siguientes páginas. En 1853 se demostró en la Primera Feria Mundial que el país norteamericano estaba a la cabeza de esta técnica, exhibiéndose además colodiones, talbotipos y cristalografías. Incluso surgieron publicaciones dedicadas por entero a la fotografía, como el *Daguerrean-Journal* que fue la primera.

Pero volvamos a las décadas de 1840 a 1860. En estos veinte años, el daguerrotipo se popularizó de tal manera que en 1860 ya había más de tres mil fotógrafos por todo el país y tan solo en Massachusetts se realizaron en 1855 cuatrocientos mil daguerrotipos aproximadamente¹⁰. Además en la guerra con México (1846-1847) ya se tomaron

¹⁰ GESUALDO, Vicente: *Historia de la fotografía en América..* .Op.Cit. pág. 145

fotos, lo que convierte a este conflicto en el primer conflicto fotografiado. Durante estos años destacaron fotógrafos como los hermanos Charles y Jacob Ward, Abraham Bogardus (quien además fue entre 1868 y 1874 el primer presidente de la National Photographic Association), Samuel Benis, los hermanos Meade, Elias Howe o John H. Fitzgibbon. Durante estos años también se abrieron galerías en muchas ciudades estadounidenses como Boston, Filadelfia, o Nueva York. Y pronto como ocurrió en el resto del mundo, el fotógrafo desbancó al pintor de retratos, quizá también porque la fotografía tenía un precio más bajo y cualquiera podía acceder a ella.



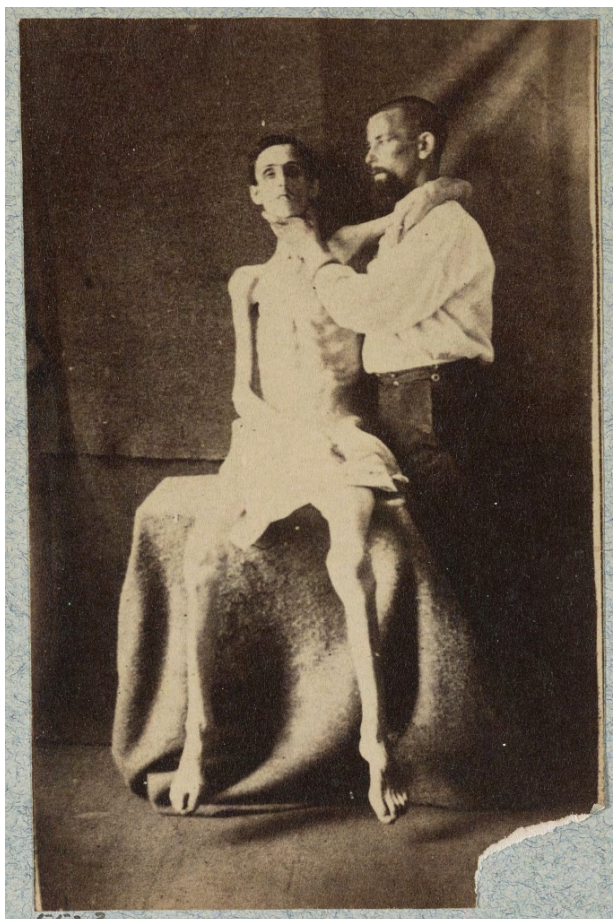
Daguerrotipo fechado entre 1840 y 1860, originalmente llamado *Occupational portrait of an unidentified clergyman, three-quarter length, facing front, holding Bible* parte de la colección de daguerrotipos de la Library of Congress, Estados Unidos. Autor no identificado.

Repasando la vasta colección de daguerrotipos realizados entre 1840 y 1860 depositados y conservados en la famosa Library of Congress de Estados Unidos, podemos deducir que había tres tipos de temática. La primera era el retrato, siguiendo los estándares de la época, pero teniendo en cuenta la objetividad y el detalle que proporcionaba el daguerrotipo; en segundo lugar, estaba el retrato “ocupacional” que mostraba a la persona con los elementos propios de su profesión, (cómo podemos ver en el anterior daguerrotipo); y, por último el grupal, que solía mostrar sobre todo familias. Entre 1861 y 1865 tuvo lugar la guerra de secesión estadounidense en la que el norte, o Unión, y el sur o Estados Confederados se enfrentaron, cuando estos últimos decidieron declararse independientes del norte, aunque existieron otras causas como la esclavitud o el desarrollo económico y social divergente. En cualquier caso, y respecto a la fotografía, aunque este no fue el primer conflicto fotografiado, la novedad radica en que en esta guerra “ya había equipos trabajando”¹¹. Y precisamente, durante esta guerra el equipo que destaca es el de Mathew Brady (1823-1896), antiguo alumno de Morse. Aunque ya hemos hablado con anterioridad de este personaje destacado en la historia de la fotografía en los Estados Unidos conviene de nuevo mencionarle¹². En especial, porque sus imágenes de la batalla mostraron a cadavéricos y esqueléticos prisioneros de guerra que parecen anticipar los horrores del siglo XX y los campos de concentración nazis. Lo cierto es que las fotografías tomadas por Brady o por la extensa red de colaboradores que formaron su equipo recogieron la más vasta documentación de una guerra en el siglo XIX¹³.

¹¹ GESUALDO Vicente: *Historia de la fotografía en América..* Op., Cit pág.151

¹² Véase punto 2.1.1

¹³ Ello hizo posible que se tomaran fotos en distintos frentes alejados entre sí. Mantener esta red de unos diez a veinte fotógrafos le acabo costando la ruina económica pues compraba las fotos que tomaban del frente y solo unas pocas fueron tomadas por el. Según lo indicado en la segunda edición de la *Encyclopedia of War Journalism*, en las fotos realizadas por algún colaborador durante los primeros meses del conflicto constaba “*from a photograph of Brady*”.



Fotografía de presos federales de la prisión de Andersonville. Como autores constan Mathew Brady, Alexander Gardner y Timothy O'Sullivan. Aparece como fecha posible entre 1861 y 1865. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, Estados Unidos.

Además de terrible, la fotografía anterior es muy interesante a la hora del comentario, pues es curiosa la intención de documentar del fotógrafo, de hecho el prisionero no se tiene en pie y debe ser otra persona la que le ayude a sostener su propia cabeza.

Brady tenía una motivación histórica, aparte de otras de carácter comercial, y fue un fotógrafo de cierto prestigio y conocido en la época. Además de sus fotografías de guerra, llevó a cabo retratos de todos los presidentes norteamericanos, desde John Quincy Adams hasta McKinley, incluyendo treinta y cinco retratos de Lincoln, y también tuvo varias galerías, la primera de ellas la abrió en Nueva York en 1844, y muchas de sus fotografías ilustraron las noticias de periódicos como *Harper's Weekly* y *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*)¹⁴.

Por supuesto, no podemos hablar de Brady sin mencionar a su socio Alexander Gardner (1821-1882) quien estuvo al cargo de su galería en Washington, o Timothy "Tim"

¹⁴ ROTH, Mitchel P.: *Encyclopedia of War Journalism*: Grey House Publishing, Millerton, NY, USA, 2010

O'Sullivan, el autor de las fotografías de la batalla de Gettysburg (acaecida del uno al tres de julio de 1863) y recogidas bajo el nombre de *The harvest of death* (La cosecha de la muerte)¹⁵



The harvest of death - Gettysburg, July 4, 1863 [Dead soldiers and horses on battlefield] Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, Estados Unidos. Publicado en Harper's Weekly el 22 de julio de 1865 (Dibujo a partir del original de O'Sullivan)

Otro de los hitos en las primeras etapas de la fotografía en Estados Unidos fue la famosa *fiebre del oro* de California (1848-1855). Numerosos daguerrotipistas, al igual que *busca-fortunas* de prácticamente todo el mundo, también viajaron al oeste e inmortalizaron el descubrimiento y la búsqueda de oro en la costa oeste del país. El fenómeno comenzó cerca de la localidad de Coloma, en el rancho de Sutter's Mill cuando un grupo de obreros encontraron pepitas de oro mientras construían un molino. La noticia se propagó rápidamente y el quince de marzo de 1848, los rumores llegaron a la prensa de la mano del periodista Samuel Brannan quien publicó la noticia en el periódico *The Californian*¹⁶. Este periódico cerró tan solo dos meses después cuando todos sus trabajadores marcharon en busca de oro.

¹⁵ GESUALDO, Vicente: *Historia de la fotografía en América..* Op.Cit pág. 151

¹⁶ ELDER, Robert K. The california GOLD RUSH. *New York Times Upfront*, 145, 16-19 28 publicado el 28 de enero de 2013, en: <http://www.ucm.es/BUCM/checkip.php?docview/1284719840?accountid=14514> [consultado el 9 de diciembre de 2013]



Extracto de la noticia acerca del hallazgo de oro publicada en *The Californian* (fuente: California Digital Newspaper Collection)

Y gracias a aquellos fotógrafos pioneros, hoy tenemos constancia de cómo ha cambiado la Alta California, en especial San Francisco que se transformó en una gran ciudad. Entre estos fotógrafos se encuentran Albert Sands Southword (1811-1894), Frederick Coombs¹⁷, William Henry Rulofson (1826-1878), William Shew (1821-1903) o Robert H. Vance (1825-1876)¹⁸.

¹⁷ No se conoce la fecha de su nacimiento o muerte.

¹⁸ GESUALDO, Vicente: *Historia de la fotografía en América..* Op.Cit. pág 167



Buscadores de oro, El Dorado, California entre 1848 y 1853. Autor desconocido. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540

Sin embargo, no era tarea fácil llegar hasta la Alta California¹⁹. Para ello había varias rutas, la más larga era desde Nueva York rodeando toda Sudamérica. También se establecieron líneas de diligencias que cruzaban Estados Unidos de este a oeste, aunque no por ser corta era la ruta más segura.

Lo cierto es que el oeste americano fue un lugar muy atractivo para fotógrafos llegados de todas partes del país norteamericano, especialmente después de la guerra de Secesión. Karen Current señala en el libro *Photography and the Old West* que el oeste se convirtió en un nuevo territorio para explorar tras su anexión a los Estados Unidos, con una rica y abundante vegetación que hizo las delicias de los fotógrafos que documentaron, con el rigor científico que proporciona la fotografía, una tierra aún desconocida²⁰. Además, debemos tener en cuenta que nos encontramos en la segunda mitad del siglo XIX por lo que el romanticismo todavía se encontraba en pleno auge. Así, numerosos fotógrafos se unieron a las expediciones hacia el oeste con más o menos suerte a la hora de conseguir su propósito de inmortalizar estos nuevos paisajes. En 1853, Solomon Carvalho consiguió realizar daguerrotipos de la expedición liderada por

¹⁹ California acababa de ser incorporada a Estados Unidos en 1848, antes pertenecía a México, y por aquel entonces era una especie de territorio sin ley donde leyes mexicanas y estadounidenses se mezclaban.

²⁰ CURRENT Karen: *Photography and the old west*. New York. Abradale/Abrams, 1986.

John Fremont a través de las San Juan Mountains en Colorado lo cual fue un auténtica proeza teniendo en cuenta el pesado equipo que debían transportar estos fotógrafos así como los delicados y rudimentarios materiales con los que aún contaban.

Entre los principales fotógrafos del oeste americano podemos citar a Charleton E. Watkins (1829-1916), Dr. William A. Bell (1841-1921), Timothy H. O'Sullivan (1840-1882) o Eadweard Muybridge (1830-1904) o John K. Hillers (1843-1925). Y por supuesto, también la fotografía fue el arma con el que documentar la construcción del ferrocarril que por fin uniría el este con el oeste de Estados Unidos. Para ello, la Union Pacific Railroad contó con Andrew J. Russell (1830-1902).

Nos centraremos brevemente en la figura de **William Henry Jackson** (1843- 1942). Neoyorkino de nacimiento, comenzó su carrera de fotógrafo en 1866, después de haber participado en la guerra de Secesión, aunque siempre estuvo fascinado por la fotografía. Al parecer su padre ya experimentó con el daguerrotipo²¹ y animado por él abrió su propio estudio en Nebraska (Nevada) en 1869. En 1870 se unió a la expedición encabezada por Ferdinand Vandiveer Hayden hacia las Uinta Mountains (Utah) en la primera etapa, y hacia Yellowstone (Wyoming) en la segunda, lo que le hizo ganarse una gran reputación como fotógrafo. Después de esta expedición y debido al éxito que sus fotografías cosecharon, Yellowstone se convirtió en el primer parque nacional en 1872. También inmortalizó los asentamientos indios en Mesa Verde y las Montañas Rocosas en 1875. Cuatro años después abrió un estudio fotográfico en Denver aunque continuó aceptando encargos como por ejemplo fotografiar la Columbian Exposition en Chicago o viajar alrededor del mundo junto a la World Transportation Commission. Sin duda, W. H. Jackson fue un viajero y un fotógrafo de paisajes incansable y apasionado que a los ochenta y un años cambió la fotografía por la pintura y que nos dejó en herencia una particular visión del oeste americano del siglo XIX.

Siguiendo la división de veinte en veinte años propuesta por Vicente Gesualdo en su libro para narrar la historia de la fotografía en Estados Unidos durante el siglo XIX; entre 1870 y 1890, destacaron especialmente tres fotógrafos que desarrollaron su trabajo en Nueva York. El primero de todos, es **William Kurtz** (1834-1904). De origen alemán y de carácter aventurero, estudió de joven la técnica de la litografía en su país

²¹ CURRENT, Karen: *Photography and...* Op. Cit. pág. 104

natal. Pronto emigró a Inglaterra donde al no encontrar empleo se enlistó en la legión anglo-americana para participar como soldado en la Guerra de Crimea. Después trabajó algunos años como marinero y decidió establecerse en China. Sin embargo, sufrió un naufragio en las Falkland Islands, y fue rescatado y transportado a Nueva York, donde ese estableció trabajando en el estudio de fotografía de George Loud. Participó en la guerra de Secesión americana y, tras finalizar esta última, abrió su propia galería en Madison Square (Nueva York) empleando a su anterior jefe George Loud²². La gran innovación de este fotógrafo fue el llamado “retrato Rembrandt” y el “Rembrandt Effect”, que conseguía gracias a lentes Dallmeyer y a diafragmas especiales. También fue el primero en utilizar iluminación eléctrica en su estudio para no depender de la luz natural en sus retratos. Lo que no está claro es si fue Kurtz o Sarony, del que hablaremos a continuación, el que inventó el retoque de negativos con lápices para suavizar los contornos. Por otro lado, Kurtz fue el único norteamericano en obtener una medalla de oro en la Exposición fotográfica de París de 1871 y dos años después, el jurado “Hermann Vogel” lo nombró uno de los mejores retratistas conocidos en la Exhibición de Viena de 1873.

En la siguiente imagen podemos admirar un típico retrato realizado por Kurtz en el que se aprecia el “Rembrandt Effect” con sus típicos claroscuros:



William Kurtz, *Retrato de Ellen Herndon Arthur mirando al frente*, 26 de septiembre de 1883. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540

²² Broadway Photographs: <http://broadway.cas.sc.edu/content/william-kurtz> [consultado el 9 de enero de 2014]

Napoleón Sarony (1821-1896), de origen canadiense fue llamado así por su padre, un gran admirador de Napoleón. A la temprana edad de diez años se trasladó con su familia a Nueva York, allí se formaba como litógrafo y estableció su estudio llamado *Sarony, Makor and Knapp*. En 1858 decidió buscar nuevos horizontes artísticos y viajar por Europa. Visitó París, Bruselas y estableció un estudio en Birmingham. Sin embargo, en 1864 regresó a Nueva York donde abrió un estudio en Broadway, y diez años después otro en 1874 en Union Square. Sarony fue principalmente un gran retratista e incluso fue quien introdujo la famosa *carte de visite* en Inglaterra, a través de su galería de Birmingham²³, que además se convirtió en su especialidad. Hizo numerosos retratos a artistas entre los que destacan los realizados a la actriz “del momento” Sarah Bernhardt y a Oscar Wilde, que ocasionó la primera disputa por derechos de autor en el mundo de la fotografía, cuando una empresa utilizó sin su consentimiento precisamente una imagen que había tomado de Oscar Wilde²⁴. Su estilo estaba influenciado por su gusto por el arte y los fotografiados posaban delante de cuadros y de esculturas, creando una atmósfera un tanto recargada pero ciertamente romántica y del gusto de la época.



Esta es la imagen de “la discordia” que llevó a Sarony a los tribunales.

²³ GESUALDO, Vicente: *Historia de la fotografía...* Op.Cit. p.174

²⁴ CARRIZO COUTO, Rodrigo: La fotografía también se sienta en el banquillo. El País, 8 de abril de 2008 http://elpais.com/diario/2008/04/08/cultura/1207605601_850215.html[consultado el 10 de enero de 2014]

Precisamente uno de los mayores rivales de Sarony fue uno de sus aprendices, el cubano **José María Mora** (1849-1902) debido a que entre las décadas de 1870 y 1880 ambos compitieron por fotografiar a las *celebrities* de la época y por el pintor que adornaba el fondo de las imágenes; lo que contribuyó a que el resultado final de las fotografías tomadas por ambos fuese muy parecido. Lo que sí es cierto es que Mora prestó menos atención a la manipulación de los negativos, al contrario que Sarony o Kurtz²⁵.



La actriz Maud Branscombe como “Ophelia” fotografiada por Mora. Harvard Theater Collection, TCS 2, Box 193.

Y así llegamos a finales del siglo XIX, un siglo muy productivo para un invento que acaba de nacer unas décadas antes. Entre los fotógrafos más importantes de esta época podemos citar al sobrino de uno de los protagonistas de la historia de la fotografía en Estados Unidos: Mathew Brady. **Levis Handy** (1854-1932), que así se llamaba, comenzó como asistente de su tío en la década de los ochenta y realizó retratos a algunas personalidades de la época, como por ejemplo a Thomas Alva Edison en 1886²⁶.

Y no podemos finalizar este capítulo sin mencionar a **George Eastman** (1854-1932), el visionario nacido en Rochester, Nueva York, que revolucionó el mundo de la fotografía al hacerla accesible a cualquier aficionado. Aunque comenzó a trabajar como empleado de banca, pronto abandonó su oficio para dedicarse al pujante negocio de la fotografía y

²⁵ BROADWAY PHOTOGRAPHERS:[en línea] <http://broadway.cas.sc.edu/content/jose-maria-mora> [consultado el 10 de enero de 2014].

²⁶ GESUALDO, Vicente: *Historia de la fotografía...* Op.Cit pág.175

fundó Kodak. Eastman inventó el rollo de película o carrete (primero eran placas de cristal, después rollos de papel y por último de celuloide, tan importantes también para la industria cinematográfica), y, bajo el lema *You press the bottom, we do the rest* desarrolló su modelo de negocio: la cámara de fotos. La famosa *Kodak 100 Vistas* del año 1888 costaba 25 dólares y venía ya cargada. Así, el aficionado tan solo tenía que encargarse de tomar las fotos y llevarlas de vuelta a Kodak, donde revelaban el rollo por 10 dólares. Si bien su negocio fue un éxito (pronto sacaron cámaras también para niños como la *Brownie* en 1900), su vida personal fue algo inestable y acabó suicidándose en 1932²⁷.

Cómo hemos visto hasta ahora, la fotografía en Estados Unidos, desde que llega gracias a un Samuel Morse deslumbrado por el invento presentado en Francia, hasta el final de siglo, presenta un desarrollo asombroso: se abren incontables galerías por todo el país, surge Kodak, todo un icono de la fotografía que llega prácticamente hasta nuestros días, y la fotografía de guerra se convierte en todo un género auspiciado por la Guerra de Secesión americana. De nuevo, el progreso de la fotografía tanto técnicamente como temáticamente corre de la mano de los conflictos bélicos.

2.3.2 El reportaje gráfico en EEUU

Aunque ya hemos visto cómo fue el nacimiento del reportaje gráfico en Estados Unidos por un lado, durante la guerra de Secesión, especialmente gracias a la labor de Mathew B. Brady y sus fotógrafos repartidos por los distintos frentes; y el surgimiento de la fotografía documental de carácter social, gracias a Jacob Riis y a Lewis Hine, conviene hacer un repaso de dos de los hitos que han marcado la fotografía del siglo XX en Estados Unidos, y por qué no, en el resto del mundo: *Life* y *Magnum*.

2.3.2.1 La prensa ilustrada en Estados Unidos. Life Magazine

Ya en 1840 los llamados “penny presses”²⁸ publicaban grabados copiados directamente de los daguerrotipos, aunque según Robert Taft, el nacimiento de la prensa ilustrada se sitúa en Londres. En esta ciudad europea surge en mayo de 1842 la *Illustrated London*

²⁷ SOUGEZ, Marie-Loup: Op. Cit. pág.182

²⁸ Tabloides muy baratos que comienzan a comercializarse en la década de 1830.

News. Poco tiempo después, en 1843, a esta publicación le seguirían *L'Illustration* de París y la *Illustrirte Zeitung* de Leipzig. En Estados Unidos el pionero fue Frank Leslie con *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, que salió a la luz el 15 de diciembre de 1855. Poco después, en 1857, vendría *Harper's Weekly* fundada por Fletcher Harper. Según Taft, Harper pronto se daría cuenta de que al incluir las noticias gráficas aumentaban los lectores y, por tanto, el éxito de su revista.

Durante estos primeros años de las revistas ilustradas, la fotografía proporcionaba una copia de lo que había sucedido²⁹ y también era el modelo para la ilustración (recordemos que no existían aún los avances técnicos necesarios para plasmar directamente la fotografía sobre el papel).

Ya en 1880 podemos hablar de la primera fotografía en prensa obtenida directamente del negativo e impresa por el sistema de medios tonos o *half-tone*. Estamos hablando de la famosa “Escena en Shanty Town” publicada en *The New York Daily Graphic* el 4 de marzo de 1880. Esta publicación ilustrada había sido creada en 1873 y sobrevivió tan solo 16 años, quizá debido a las dificultades mecánicas y financieras que le ocasionaba el sistema de impresión de fotografías en sus páginas, teniendo en cuenta que se trataba de un diario.

También cabe mencionar al *New York World*, creado en 1860 y adquirido por Joseph Pulitzer en 1883. Pulitzer hizo de esta publicación un periódico ilustrado (y sensacionalista o *amarillo*³⁰) de gran éxito al contratar a los artistas Valerian Gribayédoff y Walt McDougall. Pronto, el *New York World* se convirtió en el símbolo de una nueva etapa de la prensa ilustrada debido a que fue el primer periódico en lanzar un suplemento a color.

Pese a las reticencias de algunos editores y grabadores, la fotografía fue ganando terreno y ya en los años veinte del siglo XX fotografía y texto van de la mano en las publicaciones. En 1919 comenzará su andadura el *New York Daily News* que en pocos años consigue alcanzar la cifra de un millón de lectores. En 1924 surgen otros dos periódicos: el *New York Evening Graphic* y el *New York Daily Mirror*. Muchos de estos tabloides se centraban en el mundo del crimen, los escándalos, el sexo y los sucesos

²⁹ Anteriormente a la invención de la fotografía, el artista o dibujante acudía al lugar de los hechos y realizaba un dibujo de lo sucedido *sobre el terreno*. Sin embargo, en ocasiones podía no llegar a tiempo y ser acusado de reflejar un suceso que no había ocurrido.

³⁰ Precisamente el término de prensa amarilla se acuñó a partir del cómic *Yellow Kid* incluido en el suplemento.

(todo ello aderezado con un toque sensacionalista). Cuánto más impresionante era la fotografía de portada, por ejemplo una ejecución, más ejemplares vendería ese periódico. En ocasiones, se utilizaban incluso fotografías retocadas, como por ejemplo ocurría con el *Evening Graphic* y sus controvertidas *composographs*: imágenes retocadas y creadas a partir de cortar y pegar cabezas de celebridades del momento en otros cuerpos beneficiándose del empirismo del que gozaba la fotografía en aquel momento. Así, muy pronto emergerá la discusión acerca de la objetividad de la fotografía. También en los años veinte comienzan los servicios para transmitir imágenes por cable, y las agencias de fotografía comienzan a distribuir imágenes a los periódicos y revistas.

En los años treinta del siglo XX, las publicaciones empiezan a incluir otras secciones como deportes, mujer, etcétera, y pronto atraerán cada vez más la atención e inversión de los anunciantes. Además, este florecimiento de la fotografía en magazines y periódicos irá unido al crecimiento de la industria del cine, ya convertido en un *mass media*. A partir de ahora, la sociedad norteamericana en particular, y la occidental en general, será predominantemente una “cultura visual”.

Por otro lado, numerosos fotógrafos y editores europeos comenzaron a emigrar a Estados Unidos debido al auge de los totalitarismos (en especial el nacionalsocialismo de Hitler). Muchos de ellos estarán estrechamente ligados a *Life*. Es el caso del alemán Korff, antiguo editor de *Illustrirte Zeitung* y consejero de *Life* entre 1930 y 1940; o del fotógrafo Eisenstaedt del que ya hemos hablado en esta tesis³¹.

Henry Luce comenzó a explorar el mercado de los magazines en 1923, cuando fundó junto a un compañero de universidad la revista *Time*. Las fotografías que primaban en esta revista eran retratos que ilustraban la portada, de un modo similar al que se continua haciendo hoy en día. Poco a poco, la fotografía fue ocupando cada vez mayor espacio. En 1930 lanzan *Fortune Magazine*, dirigido a hombres de negocios y que reproduce fotografías de alta calidad en un papel también de alta calidad.

Y, por fin, seis años después, el 23 de noviembre de 1936 sale a la venta *Life*. En su portada aparecía una fotografía de Margaret Bourke-White acerca de la presa en Fort Peck (Montana), un proyecto de la *Works Progress Administration* o WPA, dentro del *New Deal*. El reportaje al completo nos muestra la forma de vida del pueblo en el que se

³¹ Véase punto 2.1.4 Grandes fotoperiodistas

encontraba esta presa, que en palabras de Margaret Bourke-White *aún llevaba el sabor de los bulliciosos días de la fiebre del oro*³². Y también relata como eran los encargos en los primeros años de *Life*: *Al principio en Life las cosas eran muy informales. Me despertaba cada mañana preparada para cualquier sorpresa que el día podía traerme. Me encantaba el ritmo veloz de las asignaciones de LIFE, la emoción de pasar el umbral hacia una nueva tierra. Todo podría ser conquistado. Nada era demasiado difícil. Y si tenía un plazo rígido de entrega, mejor que mejor. Uno acepta el reto y tiene que trabajar el encargo en consecuencia, y así, disfrutarlo y encontrar un sentido, una vez que el reto está cumplido. El mundo estaba lleno de descubrimientos que había que hacer. Me sentía muy afortunada de que mi trabajo tuviese una salida, una salida tan excepcional, quizás la única de ese tipo en el mundo en ese momento, a través de la cual pude compartir las cosas que vi y aprendí*³³.

La *inside cover*, mucho más metafórica, muestra una sala de operaciones con un doctor levantando entre sus brazos a un recién nacido. Lo mejor, sin duda, es el pie de foto que dice: *Life begins*³⁴. Lo cierto es que Luce siempre quiso que *Life* reprodujese fotografías de alta calidad que la diferenciase notablemente de los periódicos. Sin embargo, ello supuso que la publicación se retrasase considerablemente, sobre todo porque las tecnologías necesarias no estaban aún desarrolladas. Así, los impresores, técnicos e ingenieros se pusieron manos a la obra para crear un mejor papel estucado manteniendo bajos costes de producción y una impresión óptima que hacía que las fotografías se viesen de un modo más realista. También desarrollaron prensas de calor y tintas de secado rápido para la impresión de calidad en masa.

Life buscaba una identificación con el público, con los receptores, por ello introdujo reportajes en los que las celebridades políticas o del espectáculo aparecían realizando tareas de la vida cotidiana. Y también sirvió de altavoz para los miembros más necesitados de la sociedad norteamericana, en especial en los años anteriores a la II Guerra Mundial, durante la Gran Depresión. Numerosos fotógrafos documentales publicaron en sus páginas, así como trabajaron en las agencias del *New Deal* y

³² LIFE: *LIFE's First-Ever Cover Story: Building the Fort Peck Dam*, 1936 [en línea] [LIFE.com http://Life.time.com/history/Life-magazine-first-ever-cover-story-building-the-fort-peck-dam-1936/#ixzz3FjwqH74d](http://Life.time.com/history/Life-magazine-first-ever-cover-story-building-the-fort-peck-dam-1936/#ixzz3FjwqH74d) [consultado el 10 de octubre de 2014]. (Traducción de la autora).

³³ Ídem.

³⁴ Y esta será la primera de muchas veces que *Life* muestre un nacimiento, casi siempre estableciendo un símil con el nombre de la revista

proyectos como la FSA *Farm Security Administration*. Esta realidad social se mostraba a través de la vida doméstica: madres cuidando a sus hijos, casi siempre solas, porque la figura paterna debía trabajar sin descanso.

En cuanto al plano ideológico, cabe señalar que Luce, de origen humilde pero graduado en Yale era republicano, por lo que siempre trató de plasmar su ideología conservadora en la revista, heredera del *Vu* francés. Así, pocas imágenes con connotaciones negativas eran reproducidas en las páginas de este magazine. Incluso, en ocasiones, los reportajes eran críticos con el *New Deal* y con el presidente Roosevelt. Por otro lado, *Life* fue capaz de dotar al fotoperiodismo y a la fotografía documental de un cariz comercial, en el que la editorial y la publicidad se complementaban, incluyendo el fotoensayo junto a la publicidad. En definitiva, *Life* creó una nueva definición del fotoperiodismo aunando el análisis de los marcos institucionales, las condiciones sociales y los patrones de consumo de la América del Norte de mediados del siglo XX.

El fotoensayo

Algunos periódicos comenzaron a ofrecer suplementos pictóricos debido a problemas técnicos, como por ejemplo, que las imprentas no podían integrar la impresión por medios tonos de las fotografías con el texto y mantener una buena calidad en ambos. En 1914, *The New York Times* lanzó una página en rotograbado³⁵ como suplemento del domingo. Sin embargo, estos primeros suplementos gráficos mostraban imágenes que no estaban relacionadas entre sí: un retrato, un paisaje, un accidente, etcétera... En 1920, magazines como el *Survey Graphic* comienzan a emplear fotografías que sí mantienen cierta coherencia, principalmente para acompañar artículos acerca de problemas sociales. Según evolucionó la tecnología, los periódicos y revistas americanas fueron incluyendo cada vez más series de imágenes relacionadas entre sí, lo que después sería llamado fotoensayo. Esta denominación proviene de Stefan Lorant, del *Müncher Illustrierte Presse*, que comenzó a utilizar la idea de la equivalencia entre el ensayo literario y el fotográfico introduciendo nuevas formas de maquinación y diseño editorial consiguiendo crear un “todo” con sentido³⁶. Y también hay que tener en

³⁵ También conocido como huecograbado. Es un sistema de impresión directo, cuya forma impresora se encuentra grabada en bajo-relieve.

³⁶ Stefan Lorant era, en palabras de John G. Morris un “húngaro innovador”. Estuvo preso en un campo de concentración en 1933 durante seis meses, por unas opiniones contra los nazis que publicó en el *Müncher Illustrierte Zeitung*. Más tarde, fundó en Inglaterra el *Weekly Illustrated* en 1934, *Lilliput* en

cuenta que las audiencias, las masas, estaban ya acostumbradas a las historias que narraban las películas y documentales de la ya consolidada industria del cine, así que ¿por qué no contar historias también a través de las fotografías?

De este modo, los fotógrafos se convirtieron en “contadores de historias” y *Life* fue el espacio perfecto (debido a su diseño editorial, en el que primaba la imagen) para plasmar esas narraciones pictóricas “atreviéndose” en ocasiones a colocar fotografías que ocupaban una página entera. Por supuesto, tanto el tamaño de las imágenes como el texto, los ladillos con los titulares y los pies de páginas responden a cuestiones ideológicas, y buscan la identificación de la población estadounidense del momento con lo que se plasmaba en las imágenes. *Life* intentó primar los mensajes positivos por encima de los negativos, si bien no siempre consiguió establecer una ideología predominante, siendo en ocasiones contradictorios sus mensajes por la interpretación que podía hacerse de los fotoensayos.

En los años 50, debido a que la mayoría de hogares estadounidenses ya cuentan con un televisor, la decadencia de *Life* comienza. Y en los 60 la retirada de publicidad comienza a acusarse. Finalmente en 1972 *Life* desaparece, aunque volverá en 1978 como publicación mensual, sin recuperar el éxito obtenido en los años 40 y principios de los 50.

John Morris hace una reflexión muy interesante comparando las revistas ilustradas contemporáneas, como por ejemplo *Paris Match*, con *Life* y señala: *A diferencia de Henry H. Luce que se nutría de sus convicciones con coraje, los redactores de hoy quieren saber qué es lo que más vende, tal y como los políticos de hoy adaptan sus programas para ganar votos*³⁷.

1937 y *Picture Post* en 1938. MORRIS, John G.: *¡Consigue la foto! Una historia personal del fotoperiodismo*. Madrid, La Fábrica, 2013. pág. 244. Véase también el punto 2.1.2 La evolución del reportaje como género y el impacto de las dos guerras mundiales y la Guerra Civil Española en la fotografía y el periodismo de esta tesis.

³⁷ MORRIS, John G.: *¡Consigue la foto!* Óp.Cit., Pág.403

2.3.2.2 Magnum. La agencia de fotografía como cooperativa de fotógrafos.

Magnum Photos is a photographic cooperative of great diversity and distinction owned by its photographer members. With powerful individual vision, Magnum photographers chronicle the world and interpret its peoples, events, issues and personalities.

(Magnum Photos es una cooperativa fotográfica de gran diversidad y distinción, propiedad de sus fotógrafos miembros. Con una poderosa e individual visión, los fotógrafos de Magnum son cronistas del mundo y, de este modo, interpretan sus gentes, eventos, asuntos y personalidades).

Así se define Magnum en su página web. Este párrafo condensa a la perfección sus objetivos y la (tan de moda) visión/misión. A través de estas páginas veremos la breve historia de una agencia cuya historia ha corrido paralela a la historia del mundo desde la segunda mitad del siglo XX. Sin duda, su evolución desde su creación en 1947 y su paso por prácticamente todos los conflictos y numerosos acontecimientos, que han conformado la propia historia de la fotografía con mayúsculas. Para realizar este repaso, dos libros fundamentales nos servirán de guía. Uno es *Magnum* de Russell Miller, y el otro es la autobiografía de John G. Morris *¡Consigue la foto! Una historia personal del fotoperiodismo*, que ya ha sido citado anteriormente.

Tanto Russell Miller como el biógrafo de Capa, Richard Whelan, señalan que no saben si fue Rita Vandivert o Robert Capa a quien se le ocurrió la idea de denominar a la recién nacida agencia con el nombre de Magnum. En cualquier caso, y citando a Whelan: *era un nombre perfecto para una compañía internacional. Al igual que Capa, era un nombre fácil de recordar en cualquier idioma. Con la connotación de la botella de champán, sugería glamour y éxito, a la vez que daba a sus miembros la gran excusa de beber un champán Magnum en cada reunión.*³⁸

Lo que sí es cierto es que Capa fue quien organizó el almuerzo que sería el germen de la agencia. Esta comida tuvo lugar en el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York en marzo o abril de 1947. Los asistentes fueron Capa, Bill Vandivert y su esposa Rita,

³⁸ WHELAN, Richard: *Robert Capa...* Óp. Cit pág.253

María Eisner³⁹ y John G. Morris invitado por ser el único cliente (editor gráfico de *Ladies' Home Journal*)⁴⁰ con el que podía contar la agencia en aquel momento⁴¹ y que no formaría parte de la agencia. Los tres “grandes ausentes” fueron Cartier-Bresson, Chim y George Rodger, fuera de Estados Unidos por motivos de trabajo.

Básicamente, el propósito de crear Magnum se debía al deseo de libertad por parte de los fotógrafos para escoger los encargos y no encontrarse atados a una sola publicación, ya que los editores podían encargar reportajes acerca de lo que les convenía. En definitiva, este propósito se resume en una palabra: independencia. Así, Magnum funcionaría como una cooperativa y los asociados tendrían el copyright, es decir, los derechos de autor sobre su obra.

Bajo el punto de vista de Miller, era Capa el que llevaba *la voz cantante*. Tanto es así que durante este almuerzo aseguró que Magnum estaría formado por los presentes más los tres ausentes, aunque esto no era del todo cierto⁴². Estos “tres ausentes” fueron informados por Rita Vandivert de que eran vicepresidentes de una nueva agencia llamada Magnum, con la cual les unía una relación contractual por un año, al cabo del cual podían romperla. No obstante, Rodger tenía ciertas reservas a la hora de unirse a Magnum como co-fundador y vicepresidente, ya que creía que lo mejor sería contratar a un abogado y a un *publishing executive* para ocupar esos puestos. También Cartier-Bresson se mostró cauto, pues no se veía a sí mismo como un fotoperiodista, si no que se sentía más cercano al surrealismo. Al final, Capa logró convencerle de que era mejor ser etiquetado como fotoperiodista y guardar el surrealismo para sí mismo “en su corazón”⁴³.

De este modo, se acordó que todos participarían con un capital inicial de 400\$ y la agencia se quedaría con un 40% de los encargos de los fotógrafos socios⁴⁴. Rita Vandivert sería la presidenta y directora de la oficina de Nueva York. María Eisner sería la tesorera y directora de la oficina de París. La oficina de Nueva York se ubicaría en el

³⁹ Antigua responsable de Alliance Photo antes de la II Guerra Mundial.

⁴⁰ John G. Morris sería fichado por Magnum como Director Ejecutivo en 1953.

⁴¹ MORRIS, John G: *¡Consigue la foto!* Op. Cit. p.185

⁴² MILLER, Russell: *Magnum...* Op.Cit p.51

⁴³ Idem. Pág.60

⁴⁴ En el libro de Miller (pág. 60) también aparece el primer balance de las cuentas de Magnum desde mayo de 1947 hasta el 31 de octubre de ese año: en el activo contaban con 14.632\$ y en el pasivo con 11.068,01\$.

estudio de Bill Vandivert (que según Miller y Whelan estaba en la octava en Greenwich Village, y según Morris en Union Square)⁴⁵, y la de París en el 125 de la Rue du Faubourg St. Honoré. Además, los fotógrafos se repartieron zonas: Vandivert se encargaría de Estados Unidos; Chim de Europa; Cartier-Bresson de Asia y el lejano Oriente; Rodger de Oriente Medio y África, y Capa era libre para elegir encargos de cualquier parte del mundo.

Poco tiempo después, en 1948 el matrimonio Vandivert dimitió y abandonó Magnum. El motivo era que preferían ser independientes. De hecho, según Miller, Bill Vandivert solo se involucró en Magnum por lealtad a Capa⁴⁶. De este modo, María Eisner pasó a ser presidenta y los miembros se lanzaron a la búsqueda de nuevos socios fotógrafos para mantener el flujo de efectivo o *cash flow*, y poder aceptar mayores encargos internacionales (algunos fotógrafos como Gisèle Freund o Herbert List utilizaban Magnum para distribuir sus fotografías pero no eran miembros).

En el año 1951 llegaron a Magnum cuatro nuevos fotógrafos: Eve Arnold, Burt Glinn, Erich Hartmann y Dennis Stock, que se quedarían en Magnum durante el resto de sus vidas. Como señala John G. Morris: *si alguna vez existió una escuela Magnum, ellos fueron los primeros cuatro adeptos*⁴⁷.

Tristemente, también poco después llegarían las primeras bajas en el quipo. En mayo de 1954, Capa pisó una mina antipersona mientras cubría un encargo para *Life* acerca de la guerra en Indochina y falleció a los 40 años de edad. Cuando la noticia se conoció en las oficinas de Magnum y París, ni los fotógrafos ni los empleados dieron crédito. La razón es que poco antes había fallecido también el fotógrafo Werner Bischof en un accidente de coche en Perú, y pensaron que se habría confundido a Bischof con Capa. La muerte de Bischof se produjo el 16 de mayo pero la noticia no llegó a Magnum hasta nueve días después, el 25 mayo, día de la muerte de Robert Capa.

Tras la muerte de Capa, su hermano Cornell pasó a formar parte de la cooperativa. Chim le sustituyó como presidente y Morris se ocuparía de los problemas financieros que Magnum acarreaba⁴⁸. Morris solventó estos problemas, en principio, consiguiendo

⁴⁵ John G. Morris en su libro *¡Consigue la foto!...* Óp. Cit. pág.191, señala que la oficina de Magnum se trasladó al número 16 de la calle 46 Este. En cualquier caso, la ubicación en el estudio de los Vandivert era simplemente provisional.

⁴⁶ MILLER, Russell: *Magnum...* Óp.cit p.60

⁴⁷ MORRIS, John G: *¡Consigue la foto!...* Óp.Cit p.195

⁴⁸ En cierto modo, Morris ya se había ocupado antes de 1954 de los problemas financieros. En 1953 ideó vender un mismo reportaje en todo el mundo.

contratos con los estudios de Hollywood: los fotógrafos de Magnum realizarían fotografías de promoción de las estrellas de cine. Un ejemplo, son las imágenes que tomó Dennis Stock a James Dean. Otros miembros de Magnum no estarían de acuerdo con esta forma de negocios cercanas al marketing, como por ejemplo Chim y Rodger.

El 5 de abril de 1955, Eugene Smith se unió a Magnum. Fue un gran foto-ensayista pero también una persona inestable en el plano psicológico, adicto al alcohol y las drogas. Según Cornell Capa, tal y como recoge Russell Miller, “nunca llegaría a integrarse”⁴⁹.

Sin embargo, muy pronto habría nuevas bajas en el equipo de Magnum. El día 10 de noviembre de 1956 fallece Chim mientras cubría la crisis del Canal de Suez en Port Said. Así, tras las dos muertes de Chim y Capa, Magnum parecía perder el rumbo durante algún tiempo y habría que elegir un nuevo presidente para la cooperativa. Esta vez el designado para desempeñar tal cargo fue Cornell Capa.

Poco tiempo después, en 1957, se desataría una importante crisis entre las oficinas de Nueva York y París a raíz de las fotos que Kryn Taconis, parte de Magnum desde 1955, tomó de los miembros del Frente de Liberación Nacional (FNL) de Argelia durante la guerra de este país por conseguir la independencia de Francia. Mientras que la oficina de Francia con Cartier-Bresson a la cabeza optaban por la no publicación de esas fotos (argumentando que podrían poner a Magnum bajo riesgo de atentado). Sin embargo, para los miembros americanos, el hecho de auto-censurarse era aún peor que un atentado. Finalmente, la decisión de publicar o no tales imágenes quedó en manos de Taconis, que sintió que Magnum se había *lavado las manos* en un tema tan controvertido e importante como la autocensura, lo cual en su opinión, dañaba gravemente la integridad de la agencia. Tan solo dos años después, Taconis abandonaría la agencia. Otros temas como el conflicto palestino-israelí también contribuyeron al debate interno acerca de la autocensura.

⁴⁹ Véase punto 2.3.4.3 en el que se repasa la obra de este fotógrafo



Inge Morath: *Set of "The Misfits"*. Clark Gable and Marilyn Monroe, USA. Reno, Nevada. 1960

Los años 60 comenzaron para Magnum con la exposición *El mundo visto por los fotógrafos de Magnum* en la ciudad norteamericana de Washington. Durante estos años, algunos de los acontecimientos más importantes en la agencia fueron la entrada de Ian Berry (quien tomó las impactantes fotos de la masacre de Sharpeville, Sudáfrica), el libro acerca de los primeros cien días de mandato del presidente Kennedy (liderado por Cornell Capa) y el abandono de la agencia por parte de Ernst Haas y John G. Morris. Además, en 1962, el rotativo británico *The Sunday Times* lanzó *The Sunday Times Magazine*, lo que significó para Magnum una nueva plataforma en la que sus miembros podrían publicar sus fotografías. Uno de los primeros reportajes fotográficos que esta revista publicó fue el realizado por Eve Arnold acerca de Malcolm X y que *Life* nunca llegó a publicar (por la desafortunada maquetación que incluía un anuncio de Oreo que

decía *La mejor galleta de chocolate de todos los tiempos*, próximo a una de las fotografías del reportaje)⁵⁰.

Por otro lado, en 1963 René Burri tomó la famosa foto del Che Guevara, que se convirtió en un símbolo. Y en 1966, Cornell Capa junto a Rosellina Bischof (viuda de Werner Bischof) y la hermana de *Chim*, Eileen Schneiderman, crearon la Fundación Internacional de la *Concerned Photography*⁵¹, y un año después tuvo lugar la exposición *The Concerned Photographer* en Nueva York, incluyendo el trabajo de Robert Capa, Werner Bischof, Chim, Leonard Freed, André Kertész y Don Weiner. Fue un rotundo éxito.

Durante los últimos años de la década de los 50 y los primeros años de la de los 60, debido a la inmediatez de la televisión, como ya hemos visto en el epígrafe referido a *Life Magazine*, los años dorados del fotoperiodismo llegaron al ocaso. Magnum intentó competir con la televisión lanzando Magnum Films en 1964, pero apenas cosechó éxito por lo que sólo duró hasta 1970. En 1972 tanto *Look* como *Life* desaparecen⁵². No obstante, en Europa no sucedía lo mismo y, de nuevo, la tensión entre Nueva York y París se intensifica, ello se debía sobre todo a que los miembros de la oficina norteamericana acusaban a los socios de la oficina parisina de no promover más sus fotografías en publicaciones europeas.

Precisamente es en Europa donde se producirán en 1968 dos importantes acontecimientos: el Mayo del 68 francés⁵³ y la Primavera de Praga; por supuesto, recogidos fotográficamente por Magnum. En 1969, el checo Koudelka se unió a Magnum, tan solo un año antes había tomado unas impactantes fotografías de la invasión de Checoslovaquia por parte de la URSS. Magnum se encargó de vender esas imágenes al *Sunday Times* inglés y a *Look* en Estados Unidos, con la salvedad de que Josef Koudelka no podía ser identificado, pues su libertad corría peligro al vender fotos a occidente. De hecho, el *Sunday Times* le acreditó como *Unknown czech photographer*.

⁵⁰ MILLER, Russell: Op. Cit. p.199

⁵¹ Del inglés *International Fund for Concerned Photography*.

⁵² Miller relata como afectó este hecho a algunos miembros de Magnum. Por ejemplo, Philip Jones Griffiths sintió cómo sus planes para los próximos cinco años se perdían en una profunda penumbra (p.231)

⁵³ Cabe señalar como curiosidad que los estudiantes precavidos, conocedores del poder de las imágenes y de uso por parte de la policía para detenerles preferían taparse la cara. MILLER, Russell: *Magnum...* Op.Cit., Pág.232.

Sin embargo, poco tiempo después conseguiría por fin asilo en Inglaterra. Y en 1970, otro famoso fotoperiodista, Gilles Peres se uniría a Magnum.

A finales de los años 60 y comienzos de los 70, el hito más importante que marcará estos años en todos los ámbitos de la sociedad en general, y en el de Magnum en particular, será la guerra de Vietnam. Philip Jones Griffiths realizó uno de los trabajos más importantes acerca de Vietnam: el reportaje *Vietnam Inc.* Marc Riboud fue otro de los fotógrafos de Magnum que también estuvo en Vietnam⁵⁴. Magnum encontró cierta dificultad a la hora de vender las imágenes que sus miembros habían tomado en este conflicto, debido a su crudeza y a su posición crítica respecto a Estados Unidos.

Por otra parte, pese a que, como ya hemos señalado, la historia de Magnum va unida a la historia del mundo desde mediados del siglo XX, a través de los conflictos bélicos especialmente, pronto surgirá en el seno de la cooperativa el debate entre fotoperiodismo y fotografía artística. Como señala Miller: *en los años 50 la ambición de los jóvenes fotoperiodistas era viajar alrededor del mundo y conseguir fotos para Life, Picture Post o París Match. Sin embargo, la nueva generación de fotógrafos parece más interesada en estudiarse a sí mismos que el mundo que les rodea. Están más inclinados a verse como artistas que como fotoperiodistas*⁵⁵.

En los últimos años de la década de los 70 se unirán a Magnum algunos de los fotógrafos contemporáneos más importantes: Eugene Richards, Alex Webb, Danny Lyon, Mary Ellen Mark, Susan Meiselas, Jean Gaumy, Raymond Depardon, Richard Kalvar, Guy Le Querrec, Sebastiao Salgado, Martine Franck y Chris Steele-Perkins⁵⁶. Y los 80 llegarán con una nueva crisis, esta vez financiera. Recordemos que Magnum era una cooperativa “casi” diseñada para perder dinero: algunos fotógrafos estaba interesados en las ganancias monetarias pero, otros, tenían como único objetivo trabajar en sus fotografías, en su arte. En esta ocasión, la solución vino de la mano de las fotografías que Sebastiao Salgado⁵⁷ tomó del intento de asesinato del presidente de Estados Unidos Ronald Reagan en la primavera de 1981 en Washington. Dichas instantáneas llegaron a alcanzar el valor de 130.000 dólares. En 1987 y debido a la

⁵⁴ Don McCullin también desempeñó una importante labor fotográfica en Vietnam, si bien solo fue miembro de Magnum poco más de un año, entre 1966 y 1967.

⁵⁵ MILLER, Russell: Op.Cit p.241

⁵⁶ En 1981 abandonarían la agencia Charlie Harbutt, Mark Godfrey y Mary Ellen Mark.

⁵⁷ Este fotógrafo no era aún miembro de pleno derecho en Magnum, sino nominado desde 1979. Más adelante veremos el sistema por el cual la cooperativa admite nuevos miembros.

insistencia de dos fotógrafos ingleses (Chris Steele-Perkins y Peter Marlow) Magnum abrirá una tercera oficina en Londres. Y cuatro años después llegaría por fin la primera oficina en Asia, situada en Tokio.

Parece ser que los 80 fueron unos años turbulentos, en los que quizá tuvieron más protagonismo las desavenencias entre los socios que los trabajos fotográficos: desde los problemas para dirigir la biblioteca desde 1981, hasta las dificultades para editar el libro conmemorativo de los 40 años de Magnum en 1987, pasando por los problemas éticos que suscitó la participación de algunos fotógrafos de Magnum en libro *Un día en la vida de China* (patrocinado por Kodak). Según algunos de estos fotógrafos Magnum debía participar solo si era posible cubrir también temas como los derechos humanos o el Tibet. Finalmente, participaron siete fotógrafos, entre ellos Abbas y René Burri.

Precisamente fue en esta época cuando Patrick Zachmann realizó las míticas fotografías de las revueltas estudiantiles en la plaza de Tiannanmen en mayo de 1989. Gracias a estas imágenes, Zachmann consiguió cambiar la percepción de un acto violento hacia las autoridades chinas (tal y como estas querían que se viese en los medios de comunicación), por lo que realmente fue: una protesta pacífica reprimida y aplastada violentamente por el ejército chino.

En 1992, Salgado decide dejar Magnum. En una carta dirigida a sus compañeros señala que no puede “lidar por más tiempo con Magnum” y que quedarse “supondría su muerte”⁵⁸. Lo cierto es que Salgado contribuía con 200.000 dólares al año, pero la comisión que le correspondía apenas le daba para vivir. Rodger y Cartier-Bresson le pidieron que se quedase. Sin embargo, Salgado establecía algunas condiciones tales como: despedir o degradar a François Hebel, que era el director de la agencia; contribución de 15.000 dólares anuales por parte de todos los miembros con el fin de modernizar Magnum; y reestructuración de la agencia en grupos de fotógrafos empleando a su propio *staff* y reduciendo Magnum a un archivo⁵⁹. Aunque sus propuestas fueron ignoradas, sirvieron para crear una gran rivalidad entre él y algunos miembros de Magnum, como Abbas y Gilles Peress. Salgado abandonaría

⁵⁸ MILLER, Russell: *Magnum...* Op.Cit. p.287

⁵⁹ Es interesante señalar, a propósito del archivo de Magnum, que solo entran aquellas fotografías que los miembros creen que merecen la pena.

definitivamente Magnum en 1994 para crear su propia agencia, llamada Amazonas Images. Pero la salida de Salgado no fue la única pues en 1993 Eugene Richards también abandonaría la agencia. Un año después, en 1994, Magnum admite a Martin Parr, cuya admisión sería muy controvertida, desatando otra vez el debate entre arte y fotoperiodismo. En una inauguración de una exposición de Parr en París en 1995, Cartier-Bresson le espetó: *Sólo tengo una cosa que decirte. eres de un planeta completamente diferente al mío.* Y al día siguiente, incluso telefoneó a Burri para pedirle explicaciones acerca de la admisión de Parr en Magnum⁶⁰. En 1995, Chris Steele-Perkins fue elegido presidente de la agencia y, tristemente, una de sus primeras tareas fue informar de la muerte de Rodger el 24 de julio de ese mismo año.

Los últimos años del siglo XX vendrán acompañados del debate acerca de lo digital y su aplicación comercial en las bases de datos y archivos. Precisamente, el libro de Russel Miller se queda a las puertas del siglo XXI, concretamente, en el año 1998. Y señala que *Magnum tiene que dar respuesta al desafío que ofrecen las bases de datos digitales, capaces de engullir los archivos de los fotógrafos y la venta al por mayor de las colecciones, y que amenazan con acaparar el mercado*⁶¹.

The annual meeting (La reunión anual)

Russell Miller detalla la reunión anual de Magnum de junio de 1996. Por todos los detalles que plasma en su libro, podemos incluso deducir que estuvo presente. Estos encuentros tienen “un poco de reunión de negocios, parte de terapia, parte de reunión familiar, parte de una tediosa sesión de debate”. Tras un cóctel de bienvenida, los miembros muestran aquello en lo que han estado trabajando durante el año. Y después se pasa a hablar de negocios: cuánto ha ganado la agencia, cuánto le corresponde a cada socio, estrategias para obtener mayores beneficios, cómo afrontar las posibles crisis... Y la eterna discusión sobre si los fotógrafos de la cooperativa deben o no ser hombres de negocios.

⁶⁰ MILLER, Russell: *Magnum...* Op.Cit p.297

⁶¹ Ídem, pág.306

Al día siguiente, la reunión comienza con el visionado de los portfolios de los fotógrafos que desean unirse a Magnum y de aquellos que quieren pasar de nominado a asociado y de asociado a miembro de pleno derecho o *full member*.

Cuando un fotógrafo es nominado ni Magnum ni el fotógrafo tienen ningún compromiso, es una etapa en la que “llegan a conocerse mejor”. Es difícil ser nominado, incluso hay años que no se elige ninguno. Esta elección tiene que producirse por mayoría entre los miembros. Tras dos años siendo nominado, el fotógrafo puede presentar otro portfolio y aplicar para convertirse en asociado. La diferencia entre asociado y miembro de pleno de pleno derecho es que el primero no tiene derecho a voto en las decisiones de la agencia. Una vez que el fotógrafo es miembro de pleno derecho, lo es de por vida, o hasta que decida abandonar Magnum, que por otra parte, jamás ha invitado a nadie a dejar la cooperativa⁶².

2.3.3 Otros grandes fotoperiodistas estadounidenses del siglo XX (no recogidos en el punto 2.1.5) y otros que conforman el panorama actual de la fotografía en Estados Unidos.

2.3.3.1 Walker Evans (1903): *Cuando el fotografiado baja la guardia y se quita la máscara*

Walker Evans nace el 3 de noviembre de 1903 en San Luis, Missouri. Probablemente sean sus fotografías relacionadas con la *Farm Security Administration* (FSA) las imágenes más celebres y conocidas de toda su carrera, y se le recuerde por ello, si bien su obra es amplia y variada. Evans comenzó en el mundo de la fotografía en 1930 tras haber estudiado en el Williams College y en la Universidad de Le Sorbonne, y en 1935 se une a la FSA. El primer encargo que recibe sería fotografiar a los mineros de West Virginia, para ello Evans impuso ciertas condiciones, como por ejemplo, que no mezclaría la política y la propaganda con la crónica fotográfica de la pobreza rural tras la Gran Depresión⁶³. Parece ser que este fue uno de sus años más productivos como fotógrafo. En 1936, y junto al escritor y amigo personal James Agee, realiza un encargo

⁶² MAGNUM: Magnum Photos (en línea) <http://www.magnumphotos.com/> [consultado el 26 de febrero de 2014]

⁶³ VANDERLAN, Robert J.: *Walker Evans at Fortune* en Raritan, Tomo 28, Núm 3. New Brunswick, Rutgers University, 2009.

para la revista *Fortune* que este magazine nunca publicó: documentar la vida de los granjeros del sur. Sin embargo, a partir de este cometido, editarán el libro *Let us now praise famous men* en 1941. Con anterioridad, Evans ya había aceptado otros encargos de *Fortune*, como por ejemplo, en 1934 había fotografiado un campamento de verano comunista en las montañas de Catskill. Pocos años después, en 1938, el MOMA de Nueva York organizó una exposición monográfica de su trabajo, siendo así el primer fotógrafo en conseguirlo.

Mientras que entre los años 1943 y 1945 colaborará con la revista *Time* como fotógrafo y redactor, en 1945, se convirtió en el primer fotógrafo en plantilla de la revista *Fortune*, para la cual, como ya hemos visto realizó algunos reportajes e incluso llegó a ser editor gráfico, cambiando toda la identidad visual de la publicación⁶⁴. Además, Evans enseñó fotografía en una de las escuelas más prestigiosas de Estados Unidos: la Yale School of Art, siendo el mentor de otros grandes fotógrafos como Robert Frank. En 1966, publicará otro libro: *Many are called*. En esta obra publicará los retratos que en los años cuarenta realizó a los pasajeros del metro de Nueva York, sin que se diesen cuenta con su Contax de 35 mm escondida⁶⁵. A continuación, veremos una imagen de las que Evans tomó en el metro de Nueva York y que fue incluida en *Many are called*, si bien en el libro la fotografía está recortada de manera que solo se ve a la señora de la izquierda⁶⁶.



Walker Evans: *Subway Portrait*, New York, 27 de mayo de 1938

⁶⁴ FUNDACIÓN MAPFRE: Walker Evans [en línea] (2009) <http://www.exposicionesmapfrearte.com/walkerevans/> [consultado el 29 de mayo de 2014]

⁶⁵ FUNDACIÓN MAPFRE: Walker Evans [en línea] (2009) <http://www.exposicionesmapfrearte.com/walkerevans/> [consultado el 29 de mayo de 2014]

⁶⁶ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART: Walker Evans Archive [en línea]: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/260668?=&imgNo=0&tabName=related-objects> [consultado el 30 de mayo de 2014]

Los años 70 traerán a Evans una gran retrospectiva en el MOMA y la publicación del libro *Walker Evans*. También en esta década, durante sus años finales, en 1973, ya muy deteriorado y enfermo, Evans comienza a trabajar con una Polaroid SX-70 (a la que el fotógrafo denominaba como “un juguete”), en color, y realizando uno de sus trabajos más originales, que quedaría recopilado en el libro póstumo *Walker Evans: Polaroids*. La temática de estas imágenes (aproximadamente, unas 2.650) variarían entre los interiores domésticos, retratos, señales y carteles de carretera y arquitectura⁶⁷.



Dos ejemplos de Polaroids tomadas por Evans e incluidas en el libro de 2002 *Polaroids*

2.3.3.2 Nina Leen (fecha desconocida-1995)

Nina Leen nació en Rusia, aunque se desconoce la fecha, ya que nunca quiso revelarla (si bien se sabe que fue entre 1909 y 1914). Autodidacta, comenzó fotografiando con una cámara Rolleiflex, en 1939 emigra a Estados Unidos, donde se consagró como fotógrafa de la mano de la revista *Life*, para la que trabajó en numerosas ocasiones desde 1940 hasta 1972, aunque nunca llegó a formar parte de su *staff*. El primer reportaje de Leen para *Life* fue acerca de las tortugas del zoo del Bronx inaugurando así una temática recurrente en su trabajo: los animales. Sin embargo, otro de los temas que trató en sus reportajes fue la adolescencia americana en los años 40 y 50, así como la moda, siendo incluso enviada a cubrir desfiles en París.

⁶⁷ EVANS, Walker (prólogo de Jeff L. Rosenheim): *Polaroids*. Berlin, First Scalo Editions, 2002.

En diciembre de 1944 publica un reportaje acerca de las adolescentes en Webster Groves, un suburbio de San Luis titulado “Teen-Age Girls: They Live in a Wonderful World of Their Own.” (*Adolescentes: ellas viven en su maravilloso mundo propio*). En el documento a la perfección el universo *teenager* de las chicas de San Luis, extrapolándolo a las 6.000.000 de adolescentes americanas. Lo destacable de su reportaje acerca de las adolescentes americanas y su propio *way of Life*, impulsado por el consumismo que imperaba en todo Estados Unidos (no es comparable la adolescencia norteamericana con acceso a todo tipo de música, ropa, etc. con la española de la posguerra con acceso a casi nada) es que Nina Leen abre la veda de esta temática. Más tarde recogerán el testigo Mary Ellen Mark o el controvertido Larry Clark, como veremos a continuación.



Nina Leen: *Teen-Age Girls: They Live in a Wonderful World of Their Own* en *Life Magazine*, 1944

Otro de sus famosos reportajes es el publicado en *Life* el 15 de enero de 1951 titulado “Irascible Group of Advanced Artists Led Fight Against Show”, en el cual retrataba al grupo de *Los Irascibles* (formado por Willem de Kooning, Jackson Pollock o Mark Rothko entre otros) protestando por la inclusión del expresionismo abstracto en una retrospectiva de pintura americana en el Metropolitan de Nueva York. Ya en los años 70, Nina Leen se dedicó a trabajar por su cuenta, publicando una media de dos libros por año hasta un total de 15 publicaciones. Falleció en su casa de Nueva York en 1995.

2.3.3.3 William Eugene Smith (1918-1978)

Hablar de W. Eugene Smith es hablar de uno de los fotógrafos más perfeccionistas y polifacéticos: desde la fotografía de guerra hasta el reportaje pasando por el fotoensayo más controvertido y minucioso. Nacido en Wichita, Kansas en 1918, con apenas 15 años empezó a hacer fotos para periódicos locales, por lo que no es de extrañar que tras el suicidio de su padre (lo cual le marcaría de por vida), decidiese mudarse a Nueva York y estudiar fotografía en el New York Institute of Photography⁶⁸. En 1937 ya trabajaba para la revista *Newsweek* (originariamente llamada *News-week* y creada por Thomas J.C. Martyn el 17 de febrero de 1933) y para dos agencias: *Newsphotos Picture Service* y *Black Star*. Sin embargo, y tras su negativa a usar cámaras de medio formato, tan solo dos años después, decide trabajar para otra revista ilustrada: *Life*⁶⁹.

Tampoco en *Life* encontró el trabajo que buscaba por dos razones: además de que publicaban muy pocas fotos suyas, estas ilustraban historias *banales* y *anodinas*⁷⁰; y había muy poco control del fotógrafo sobre las imágenes a publicar, ya que era el editor fotográfico el que decidía qué imágenes serían incluidas⁷¹. Así, en 1942 también abandona *Life* decidido a participar como fotógrafo en la II Guerra Mundial. En esta ocasión, tomaría fotos para *Parade Magazine*, que había sido fundada recientemente, en 1941, y de cierto carácter conservador. Debido precisamente a esto último, las fotografías debían tener cierto carácter propagandístico ensalzando al ejército estadounidense. Un año después, dejaría de colaborar con esta publicación y comenzaría a trabajar para *Ziff Davis Publishing*, sin embargo, tampoco duraría mucho ya que en 1944 volverá a trabajar para *Life*, incorporándose al *staff*⁷². Esta vez, cubrirá invasiones y ofensivas norteamericanas en Japón, como por ejemplo la de Iwo Jima en 1945. Ese mismo año, mientras documentaba la vida del soldado Terry Moore en Okinawa, Smith fue herido por la explosión de un mortero hiriéndole gravemente. Así, el fotógrafo, después de numerosas operaciones y una interminable convalecencia de dos años, acabó siendo adicto al alcohol y las drogas⁷³. La obsesión por la perfección (se refirió a las

⁶⁸ MILLER, Russell: *Magnum...* Op.Cit.pág.139

⁶⁹ SALVESEN, Britt: *W. Eugene Smith: the artist and the archive* en *W. Eugene Smith: more than reality*. Madrid, La Fábrica, 2011. Pág.68

⁷⁰ Idem. Pág.68

⁷¹ WAINWRIGHT, Loudon: *The great american magazine. An inside story of Life*. Alfred A. Knopf, New York, 1986. P.150

⁷² Idem. Pág 155

⁷³ SALVESEN, Britt: *W. Eugene Smith: the artist and the archive...* Op. Cit. Pág. 68

fotografías que tomó en Iwo Jima como “pobres” afirmando que se sentía “avergonzado y deprimido”) y su carácter depresivo, también contribuyeron a estas adicciones⁷⁴.

Una vez recuperado, W. Eugene Smith, a la vez que trabajaba para *Life*, realizó algunos de los mejores fotoensayos de la historia del fotoperiodismo mundial: *Country Doctor* (septiembre de 1948), *Spanish Village* (abril de 1951), *Nurse Midwife* (diciembre de 1951) y *A Man of Mercy* (noviembre de 1954). Mientras realizaba el primero de estos brillantes encargos, *Country Doctor*, Smith ignoró todos los telegramas de *Life* que desde Nueva York le ordenaban volver. Una vez de vuelta, preso de un ataque de ira, tiró todas las imágenes que había tomado a la basura. Afortunadamente, ello no impidió la publicación del reportaje que, en palabras de Russell Miller, *cambió la historia del fotoperiodismo, pasando del punto de vista narrativo al interpretativo, documentando no sólo qué hizo el doctor si no quién era*⁷⁵. Tampoco es ningún secreto que este fotógrafo, fuente de inspiración para toda una generación posterior de fotógrafos documentales, se involucraba al cien por cien con el reportaje que estaba trabajando en ese momento. Por ejemplo en *Spanish Village*, mientras documentaba la vida de la posguerra en Deleitosa, un pequeño pueblo de Cáceres donde no había ni carreteras ni teléfono, enseguida se sintió próximo a los habitantes que vivían bajo el yugo de la dictadura y la mano dura de la Guardia Civil. Por eso, Smith, a propósito de sus famosa foto en la que retrata a tres componentes de este cuerpo de seguridad, dice: *Preferiría haber hecho cálidas y amistosas fotografías pero cuando vi a esa gente de la Guardia Civil me di cuenta que al menos dos de esos tres habían torturado a sus paisanos, y entonces no pude ser tan amigable*⁷⁶.

No obstante, estos brillantes trabajos solo trajeron frustración a Smith, que abandonó *Life*, de nuevo, en 1955 debido a la mala relación de este con los editores de la revista y a su temperamento⁷⁷. Ese mismo año nuevos horizontes profesionales se abrirían para Smith, pues se une a la famosa cooperativa Magnum (en la que permanecería tres años y medio), según se cuenta gracias a John Morris, con el que había trabajado anteriormente en *Life* y quien le admiraba enormemente, pese a la fama de *difícil* que tenía Smith⁷⁸. Su primer encargo en Magnum vino de parte del editor Stefan Lorant y sería para un libro conmemorativo del segundo centenario de la ciudad de Pittsburgh.

⁷⁴ WAINWRIGHT, Loudon: *The great american...* Op. Cit. pág.158

⁷⁵ MILLER, Russell: *Magnum...* Op.Cit pág.141

⁷⁶ MADDOW, Ben (epílogo de John Moris): *Let truth be the prejudice: W. Eugene Smith, his Life and photographs*. Aperture, New York City, 1985 pág.146

⁷⁷ SALVESEN, Britt: *W. Eugene Smith: the the artist and the archive...* Op. Cit. pág.69

⁷⁸ MILLER, Russell: *Magnum...* Op.Cit pág.138

Sin embargo, y pese a la simplicidad del encargo, lo que se preveía terminado en apenas dos semanas le tomó a Smith más de cinco meses, convirtiendo este ensayo en un *mastodonte* que le llevó a tomar 13.000 fotografías que tardó en revelar 18 meses. Esto le supuso no aceptar otros encargos, mientras su ensayo sobre Pittsburg se alargaba más y más, lo cual estuvo a punto de llevar a Magnum a la bancarrota⁷⁹. En 1958 fue nombrado por la revista *Popular Photography* uno de los diez mejores fotógrafos del mundo. En 1971 comenzó el que sería su último trabajo documental: las fotografías de los afectados por la ingestión de mercurio de la planta química Chisso en Minamata, Japón. Smith y su mujer vivieron dos años allí, con un presupuesto de 50\$ a la semana, lo que les obligaba incluso a comer lo que cultivaban. Su imagen de Tomoko Umura de quince años de edad, completamente rígida y deformada por la intoxicación de mercurio, mientras es bañada por su madre, una *pietá* moderna, se convirtió en el mejor testamento de Smith que moriría pocos años después, en 1978 en Tucson (Arizona), de un derrame cerebral tras una caída, mientras era profesor en la Universidad de Arizona⁸⁰.

2.3.3.4 Mary Ellen Mark (1940). Un repaso a los años 80 en Estados Unidos a través de su obra.

Estados Unidos en los años ochenta ya había confirmado su status de superpotencia mundial, pero es en esta década cuando hará patente también su supremacía tecnológica. Es la década en la que Apple y Windows inician su andadura y el tres de enero de 1983, la revista Time nombró al ordenador *la máquina del año*⁸¹. En cualquier caso, es también década del “nuevo conservadurismo” en la que Ronald Reagan, del partido republicano, desarrollará su mandato (1981-1989), en el que las relaciones con el bloque comunista serán tensas hasta 1984, debido a incidentes como la supresión del movimiento sindical polaco “Solidaridad” en 1981 y el derribo del avión civil de Korean Airlines que se salió de curso por parte de un caza soviético en 1983. Sin embargo, en la segunda mitad de la década y gracias a acuerdos como el Tratado sobre Fuerzas Nucleares de Alcance Intermedio en 1987, esta tensión entre las dos potencias se fue relajando, hasta el fin de la Guerra Fría en 1989, ya durante el mandato de Bush.

⁷⁹ Idem pág.138

⁸⁰ MILLER, Russell: *Magnum...* Op.Cit págs. 156-7

⁸¹ TIME: Portada del tres de enero de 1983, (en línea) <http://www.time.com/time/covers/0,16641,19830103,00.html> [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2013]

Por otro lado, en 1981 se descubre el SIDA (Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida) que se ensañó especialmente con el colectivo gay y con los adictos a las drogas inyectables⁸². Esta enfermedad pronto se extendió por casi todos los países y se convirtió en una de las peores enfermedades del siglo pasado. Por otro lado, en cuanto al colectivo gay, durante los años ochenta fueron derogadas muchas leyes discriminatorias e incluso, algunos Estados promulgaron leyes contra la discriminación. En cuanto a la cultura, debido al cambio en las políticas migratorias en 1965 y a la entrada en Estados Unidos de inmigrantes hispanos, se da una gran influencia latina, especialmente en la música. Es el surgimiento de la industria de la música pop, cuyos máximos exponentes serán Madonna, Michael Jackson o el nuevo canal de televisión MTV que comenzó a emitir en 1981, y que se convertirán en el estandarte de millones de jóvenes del mundo. No obstante, como veremos a continuación, la vida de los adolescentes del submundo retratado por Mary Ellen Mark en las calles de Seattle será completamente diferente.

Mary Ellen Mark nace en Filadelfia, Pennsylvania en 1940 y con tan solo nueve años comienza a fotografiar con una Kodak Brownie, este interés por la fotografía la lleva a fotografiar Turquía en 1964, gracias a una beca Fullbright. Ya de vuelta en Nueva York, a finales de los años 60, fotografiará las manifestaciones contra la guerra de Vietnam o el movimiento travesti. Mary Ellen Mark ya había realizado numerosos reportajes antes de *Streets of the lost* en 1983, que la situaban como una importante fotógrafa documental con un estilo propio bastante definido. Sin ir más lejos, en 1978 realizó el fotorreportaje *Ward 81*, publicado como libro en 1979, en el que retrató las duras condiciones de vida de las mujeres ingresadas en un hospital mental de alta seguridad de Oregón en el que dejó patente su estilo: fotografías en blanco y negro, empatía con el fotografiado (incluso, como veremos, amistad duradera en el tiempo) y un tratamiento del sujeto fotografiado extraño, incómodo y atractivo para el receptor, con el que establece una conexión, un enganche emocional el cual consigue no sólo que no aparte la mirada ante escenas con un trasfondo desagradable, sino que es capaz de hacerle sentir empatía con el fotografiado y la necesidad de saber más acerca de él. Un par de años después, en 1981, Mark publicaría *Falkland Road: Prostitutes of Bombay* donde, a todo color, lo cual es inusual en su obra, da fe de las condiciones de vida de las

⁸² De hecho, Patti una de las adolescentes retratadas por Mary Ellen Mark en las calles de Seattle, falleció a causa de esta enfermedad.

prostitutas de la ciudad India de Bombay: niñas de doce años, *madames*, clientes, travestis y prostíbulos a veces lujosos y otras veces miserables, como las vidas de estas prostitutas. Y, de nuevo, la empatía fotógrafo-fotografiado-receptor.⁸³

Sin embargo, uno de los más famosos trabajos de Mary Ellen Mark el reportaje para la revista *Life: Streets of the lost*. Mary Ellen Mark ya había trabajado anteriormente para esta revista, en concreto desde los años sesenta realizando regularmente fotorreportajes. En esta ocasión, visitará *Seattle the most livable city*, junto a la periodista, hoy tristemente fallecida, Cheryl Mccall, para realizar un reportaje en el que se mostrase la verdadera realidad de la ciudad norteamericana. Y la realidad era que numerosos adolescentes se buscaban la vida en las calles de Seattle, concretamente en Pike Street, muy cerca del centro.



Fotografía extraída del reportaje *Street of the lost*. Seattle, 1983

Jóvenes, casi niños, ya que su edad se situaba en la franja de edad que va desde los doce a los dieciséis años, que robaban, se drogaban, se prostituían, vendían plasma y, en fin, malvivían de puertas a una sociedad que básicamente les había olvidado. Eran chicos que se habían fugado de casa debido a abusos, pero también que habían sido expulsados de sus hogares por mal comportamiento, tal es el caso de Mike y Rat, originarios de

⁸³ Otro bello ejemplo de esta temática y de la empatía, sobre todo con el sujeto retratado, son las instantáneas que Patrick Zachmann realizó a prostitutas adolescentes de Bangkok en 1991 y disponibles en *TEENAGE FILM: Bangkok Teen Prostitutes* (en línea) <http://www.teenagefilm.com/archives/archive-fever/bangkok-teen-prostitutes-1991/> [Fecha de consulta 21 de mayo de 2013]

California y *excelentes estudiantes* antes de vivir en la calle⁸⁴. También se nos cuenta la historia de Patti, Christy, Sam, Shadow o Erin *Tiny* quien se convertirá en el símbolo de todos ellos. Y es que tras el impacto que causó este reportaje, Martin Bell, director de documentales y marido de Mark, volvió junto a su mujer y Cheryl Mccall a Seattle, y rodaron el documental *Streetwise*⁸⁵. De nuevo, los adolescentes se mostraron muy abiertos y dispuestos a enseñar cuál era su vida. Durante el rodaje, Mary Ellen Mark tomó de nuevo fotografías de los protagonistas, y publicó en 1988 el extraordinario libro del mismo nombre (*Streetwise*) donde profundiza en el miserable modo de vida de estos adolescentes, si bien se centra en *Tiny*. Esta niña se convirtió en la estrella del documental, en el hilo conductor, una especie de *celebrity* que incluso asistió a la gala de los Oscar de 1984 junto a Mark y Bell, y a la que ofrecieron un papel en Hollywood que rechazó pues, tristemente, era analfabeta. Mary Ellen Mark cuenta que la conoció en los alrededores de una discoteca de Seattle y en un primer momento pensó que solo tenía doce años, aunque contaba con catorce. Vestía ropa muy ajustada e iba demasiado maquillada por lo que parecía una niña disfrazada⁸⁶. Ese fue el comienzo de una larga relación que continua hasta hoy: *Sigo en contacto con Tiny. Hace un par de años Martin y yo volvimos a Seattle y nos pusimos al día sobre su vida. Y la he ido fotografiando, aunque no he estado allí desde hace tres años. La fotografié cuando tuvo su noveno hijo, pero no pudimos ir cuando dio a luz al décimo*⁸⁷. Incluso en el año 2006, Bell realizó un corto sobre su vida mostrando esta desde los años noventa hasta la década de los dos mil.

Quizá otra de las características de la fotografía de Mark es que sus fotografías, pese a estar retratando miseria tienen algo de fotografía de moda, y ello no sólo lo vemos en la serie de fotografías que tomó de los adolescentes de Seattle, sino también en las recogidas en el libro *American Odissey*, un recopilatorio de fotografías tomadas a lo largo y ancho de Estados Unidos entre 1963 y 1999.

⁸⁴ Extraído del propio reportaje *Streets of the lost*. Disponible en la página web personal de Mary Ellen Mark: <http://www.maryellenmark.com/text/magazines/Life/905W-000-021.html> [Fecha de consulta 21 de mayo de 2013]

⁸⁵ Nominado al Oscar en la categoría de Mejor documental en 1984 y ganador del Premio Especial del Jurado del Festival de Sundance en 1985.

⁸⁶ MARY ELLEN MARK: *Streetwise* (en línea) http://www.maryellenmark.com/films/titles/streetwise/streetwise_home_page.html [Fecha de consulta 21 de mayo de 2013]

⁸⁷ LAFRENIERE Steve: *Mary Ellen Mark*. Vice.com, 2009. Disponible en Internet en: <http://www.vice.com/es/read/mary-ellen-mark-144-v2n7> [Fecha de consulta 25 de mayo de 2013]



Tiny en Halloween. Seattle, 1983

Acerca de esta icónica foto, Mary Ellen Mark señala: *Es extraño cómo algunas imágenes perduran. No sé, supongo que tiene algo que ver con su rostro y con el sombrero. Era muy guapa. Es una de las fotos más sencillas que he hecho, casi como una fotografía de moda. Pero es de verdad*⁸⁸.

2.3.3.5 Larry Clark (1943)

En los años 90 Estados Unidos conoce la famosa “era Clinton”, conocida así por el mandato del presidente demócrata Bill Clinton que gobernó desde 1993 hasta 1991. En cualquier caso, el mundo despertaba de la larga Guerra Fría que supuso un pulso entre dos bloques enfrentados: Estados Unidos y la URSS, se desmembraba sin remedio tras la caída del Muro del Berlín en 1989. Esta década es también la era de la globalización bajo el dominio de un idioma, el inglés; una doctrina económica, el capitalismo; un medio de comunicación en expansión, Internet; y en definitiva, un líder: Estados Unidos.

Sin embargo, no fueron pocos los conflictos alrededor del mundo que salpicaron estos años, uno de ellos recordó al mundo que los genocidios podían volver a cometerse. Es el

⁸⁸ LAFRENIERE Steve: *Mary Ellen Mark...* Op. Cit

caso de la guerra de Yugoslavia (1991-1995) en el que precisamente tras la caída del socialismo, y la muerte del dictador Tito, se produce la independencia de algunas repúblicas que conformaban el país (Eslovenia, Croacia y Macedonia), y el enfrentamiento entre otras por motivos étnicos y religiosos, sobre todo entre bosnios y serbios. La pasividad inicial de las principales potencias, incluido Estados Unidos, duró hasta 1995, cuando tras la matanza por parte de los serbios de 7.500 musulmanes en Sebrenica, la OTAN decidió intervenir. Otros conflictos que conmocionaron a la opinión pública fue el de Chechenia entre 1994 y 1996, la guerra con el narcotráfico en Colombia y el conflicto palestino-israelí, que inaugura, no obstante, las negociaciones directas de paz en Madrid en 1991, y la I Guerra del Golfo en 1992.

Esta década será testigo también de la democratización de Internet, especialmente desde 1995: ya no será necesario pertenecer a ninguna universidad o empresa para conectarse a la red. Ello supondrá una mejora vertiginosa de las comunicaciones, especialmente debido a la inmediatez.

La fotografía, de nuevo es testigo de todo ello. Estará presente denunciando y mostrando al mundo las guerras, pero también aprovechándose de las ventajas de las nuevas tecnologías.

Larry Clark nació en enero de 1943 en Tulsa (Oklahoma), hijo de Lewis y Frances Clark. Aunque su padre nunca estuvo muy presente en su vida, su madre que era fotógrafa especializada en retratos de niños, fue lo que le introdujo en el oficio: *Básicamente, mi trabajo consistía en hacer reír a aquellos críos actuando de una manera estúpida. Me ponía algo en la cabeza, lo hacía caer y disparaba la fotografía cuando el niño empezaba a reír. Este fue mi aprendizaje*⁸⁹.

Tras graduarse en el instituto Central High de Tulsa, en 1961, con dieciocho años comenzó los estudios de fotografía en la Layton School of Art de Milwaukee (Wisconsin) donde tuvo como profesores a los fotógrafos Gerard Bakker y Walter Sheffer. Precisamente, fue este último el que le *enseñó a mirar de verdad y a fotografiar el drama de la vida*⁹⁰. Al abandonar Tulsa, Clark abandona también las obligaciones familiares, y se produce un descubrimiento clave en su vida: la revista *Life* y, por ende, el fotógrafo W. Eugene Smith (del que hemos hablado ya en esta tesis). El

⁸⁹ JOVÉ ALBÁ, Antoni: *Larry Clark: adolescencia, drogas y sexo*, en *Arte y políticas de identidad*. Vol. 1, (diciembre) Universidad de Murcia, Murcia, 2009, pág.27

⁹⁰ Idem p.27

descubrimiento de *Life* le acercará al concepto de fotografía documental que Clark desarrollará en su trabajo como fotógrafo y que influirá también en su modo de hacer cine. Sin embargo, al igual que su admirado W. Eugene Smith, Clark también caerá en el mundo de la droga, que se convertirá en un elemento más en su universo fotográfico-documental. Tras sus estudios en Milwaukee, regresará a Tulsa donde empieza a tomar fotos de sus amigos e, incluso, algunas de estas imágenes muestran precisamente el consumo intravenoso de anfetamina. Su única regla, como el mismo señala era *Si alguien ya lo había fotografiado, yo no lo fotografiaba*⁹¹. Algunas de estas imágenes formarían parte de la que fue su primera exposición en la Heliography Gallery del Upper East Side neoyorkino en 1964. Mientras residía en Nueva York trabajando como asistente de Carl Fischer, Clark fue obligado a alistarse como soldado en la guerra de Vietnam. Cuando regresó a Tulsa en 1966, y tras pasar un tiempo en Nueva York, llegarían los que el propio Clark denomina *The outlaw years* o *The outlaw Life*⁹² (los años ilegales o la vida ilegal). Aunque alcoholizado y al margen de la ley, el *leit motiv* de su vida continuaba siendo la fotografía y, de este modo, en 1971 por fin publica *Tulsa*, el polémico y emblemático libro de fotografía publicado por Ralph Gibson de la editorial Lustrum Press⁹³. Esta obra recoge la vida de los jóvenes de esa ciudad de Oklahoma, marcada por las drogas y el sexo. Este libro le valió su reputación como (polémico) fotógrafo documental⁹⁴. El éxito de crítica de esta obra no se hizo esperar, el libro es la propia extensión de la vida de Clark, que comienza señalando: *I was born in Tulsa Oklahoma in 1943. When I was sixteen I started shooting amphetamine. I shot with my friends everyday for three years and then left town but I've gone back through the years. Once the needle goes in it never comes out. L.C.*⁹⁵

(Nací en Tulsa, Oklahoma en 1943. Cuando tenía dieciséis años comencé a meterme anfetamina, Me la metía con mis amigos cada día durante tres años y después dejé la ciudad pero he vuelto después de unos años. Una vez que la aguja entra nunca sale)

⁹¹ STORM, Christian: *Me fui a comer con Larry Clark* 13 de diciembre de 2012 (en línea) <http://www.vice.com/es/read/entrevista-larry-clark-marfa-girl> [consultado el 24 de junio de 2014]

⁹² JOVÉ ALBÁ, Antoni: *Larry Clark: adolescencia...* Op. Cit p.29

⁹³ Idem p.29

⁹⁴ EUSE, Erica: *Después de tantos años Larry Clark sigue siendo peligroso* 2 de junio de 2014 (en línea) <http://www.vice.com/es/read/entrevista-larry-clark> [consultado el 24 de junio de 2014]

⁹⁵ INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY: *Larry Clark. Tulsa*, 2005 (en línea) http://museum.icp.org/museum/exhibitions/larry_clark/tulsa.html [consultado el 24 de junio de 2014]

Según el International Center of Photography, *Tulsa* ha inspirado películas como *Taxi Driver*, de Martin Scorsese o *Drugstore Cowboy* de Gus van Sant, así como influido en otros fotógrafos de la talla de Nan Goldin.

El siguiente libro sería *Teenage Lust*, una autobiografía de Clark en imágenes (aún más crudas y explícitas que *Tulsa*), pero este no sería editado hasta 1983. No obstante, la vida personal de Clark estaba lejos de ser estable y en 1976 es condenado a 19 meses en una prisión de máxima seguridad tras disparar bajo los efectos de las drogas a otro hombre en el brazo tras una discusión por una partida de cartas, si bien ya acumulaba otras condenas menores⁹⁶.

Tras *Teenage Lust*, Clark siente la necesidad de encauzar su vida y alejarse de los excesos. En aquel momento, incluso ya le rondaba la idea de realizar un largometraje, lo cual no ocurriría, como veremos más adelante hasta 1995 con el, hoy, film de culto *Kids*. En la década que va desde que Clark comienza a rehabilitarse hasta que por fin logra estrenar su película *Kids*, continua dedicándose a la fotografía documental, e incluso publica un par de libros más: *1992* (1992) y *The Perfect Childhood* (1993). Además, llegará por fin su incursión en el circuito comercial de la mano de la galería Luhring Augustine, y grandes y reconocidas instituciones, como el Whitney Museum, el Guggenheim de Nueva York y The Museum of Contemporary Art of Los Angeles, instituciones que incluso adquieren fotografías suyas⁹⁷.

Finalmente, con poco más de cincuenta años, consigue los recursos necesarios para filmar *Kids*, con la que inicia su prolífica carrera en el mundo del cine, con títulos como *Another day in Paradise* (1997), *Bully* (2001), *Teenage Caveman* (2002), *Ken Park* (2002), *Wassup Rockers* (2006), *Marfa Girl* (2012) o la última *The smell of us* (2014). En una entrevista concedida a la revista *Vice*, a propósito de otras disciplinas en el mundo de la fotografía como la publicidad y la moda (muchas veces influenciadas por su polémico modo de ver la fotografía) Clark sentencia: *Realmente, nadie puede copiarne, porque yo lo hice primero, voy un paso por delante. Yo solo hago lo que quiero ver. A ver si me atrapan*⁹⁸.

⁹⁶ JOVÉ ALBÁ, Antoni: *Larry Clark: adolescencia...* Op. Cit p.29

⁹⁷ Idem. P.30

⁹⁸ STORM, Christian: *Me fui a comer con Larry Clark* [en línea] 13 de diciembre de 2012
<http://www.vice.com/es/read/entrevista-larry-clark-marfa-girl> [consultado el 24 de junio de 2014]

2.3.3.6 Tyler Hicks (1969-)

Tyler Hicks nació en Brasil en 1969. Actualmente trabaja en *The New York Times* desde hace años, de hecho, en el capítulo dedicado al estudio comparativo de las fotografías principales de portada, vemos numerosas imágenes suyas, sobre todo referidas a Afganistán, conflicto que documentó ampliamente durante años. Graduado en fotoperiodismo por la Universidad de Boston, comienza a trabajar en 1999 como enviado de *The Times* en Kenia. Anteriormente, durante los años 90 se dedica a fotografiar como *freelance*. Por ejemplo, documentó la guerra de Kosovo mientras vivía con una familia kosovar.

Sin embargo, el despegue de su carrera como fotoperiodista vendrá después del 11-S, de hecho, en 2001 es merecedor del ICP Infinity Award, del World Press Photo y de la Visa Pour L'Image por sus imágenes acerca del primer año de guerra en Afganistán. En el año 2011, mientras cubría las revueltas en Libia, Hicks fue secuestrado por las fuerza pro-Gadafi junto a tres compañeros: Stephen Farrell, Anthony Shadid y Lynsey Addario, seis días después todos fueron liberados. Tan sólo un año más tarde, Hicks tendría que sacar del país el cuerpo de Shadid, que falleció tras un ataque de asma.

Recientemente, el 21 de septiembre de 2013, Tyler Hicks cubrió desde dentro el ataque yihadista al centro comercial Westgate en Nairobi, Kenia, donde reside. Él mismo cuenta cómo sucedió todo: *Cuando abandoné el taller de enmarcación [por casualidad el fotógrafo se encontraba enmarcando unas imágenes en una tienda cercana al centro comercial] pude ver cómo algo serio estaba sucediendo allí mismo porque había montones de gente huyendo del centro comercial. Corrí hacia allí y en pocos minutos pude ver gente que había sido disparada en la pierna o en el estómago (...) Desde el principio quise entrar con algunas fuerzas de seguridad dentro del edificio*⁹⁹. El cerco al centro comercial duró cuatro días, murieron doscientas personas y sesenta resultaron heridas. Hicks, no solo registró las espeluznantes imágenes del cerco, si no que continuó su trabajo, al más puro estilo documental, en los funerales de las víctimas acompañando a los familiares. Este trabajo le hizo merecedor del premio World Press Photo en 2014, galardón que ya obtuvo en 2002 por su trabajo fotográfico en Afganistán publicado en *The New York Times*.

⁹⁹ ESTRIN, James: *Witness to a Massacre in a Nairobi Mall*, 21 de septiembre de 2013 [en línea] http://lens.blogs.nytimes.com/2013/09/21/witness-to-a-massacre-in-a-nairobi-mall/?smid=fb-nytimes&WT.z_sma=LE_WTA_20130921&_r=1 [consultado el 15 de octubre de 2014]

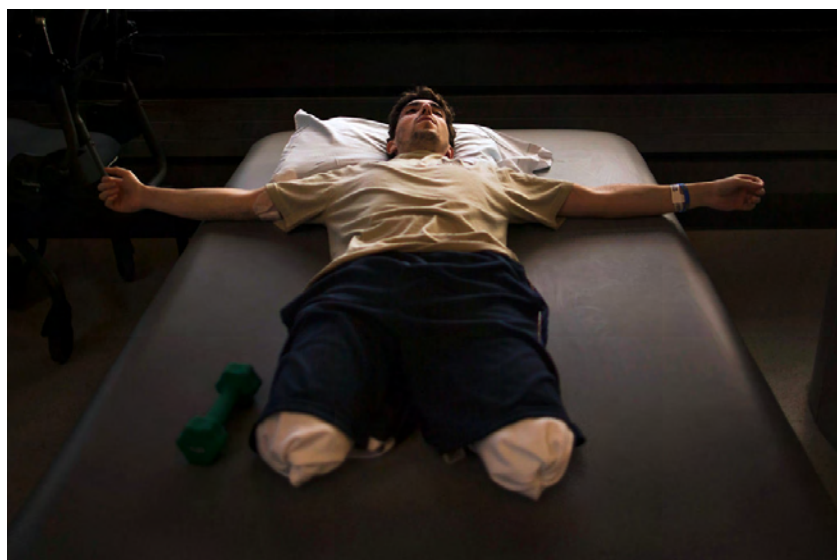
2.3.3.7 Josh Haner (fecha de nacimiento desconocida)

Josh Haner es otro de los fotógrafos documentales que están formando parte del presente y futuro de la profesión. Actualmente ostenta el cargo de editor senior de fotografía en *The New York Times*, además de formar parte de su *staff* de fotógrafos. Graduado en la prestigiosa Universidad de Stanford en Estudios Artísticos y Sistemas Simbólicos en el año 2002, y ya durante sus años de estudiantes gracias a numerosas becas, pudo desarrollar un proyecto documental en el que recogió las diferencias generacionales entre los miembros de una comunidad masai en el sur de Kenia. Este trabajo le valió el primer galardón de su carrera: la Medalla de Robert M. Golden a las Artes Creativas otorgado por la propia Universidad de Stanford. En cualquier caso, pronto comenzó, al igual que Tylor Hicks, a trabajar para publicaciones tan importantes y reconocidas como *Newsweek*, *Time*, *Rolling Stone* o *Fortune*¹⁰⁰.

Sin embargo, el punto álgido de su carrera llegó tras ganar el Premio Pulitzer en 2014 gracias a un proyecto documental. En esta ocasión relató a través de sus fotografías el arduo trabajo de recuperación de una víctima de los atentados ocurridos en la maratón de Boston el 15 de abril de 2014. Así, en este fotoensayo llamado *Beyond the finish line* (*Más allá de la línea de meta*), Haner sigue en su proceso de rehabilitación a Jeff Bauman, que perdió sus dos piernas en dicho atentado, y además sufrió numerosas quemaduras. En este trabajo, Haner convierte a Bauman en un símbolo de todas las víctimas, le retrata en momentos muy duros (por ejemplo, mientras le retiran los puntos de sutura de sus piernas amputadas), y en otros algo más alegres, como la visita de su novia al hospital donde se encuentra ingresado o las muestras de apoyo de sus amigos más cercanos. El reportaje acaba con el proceso de adaptación a las prótesis que Bauman recibe.

Otros de sus aclamados reportajes son *Trailer Park* y *Hospital de la Familia*, en los que continúa la tradición documental de Eugene Smith o Mary Ellen Mark.

¹⁰⁰ HANER, Josh: *Biography* [en línea] <http://www.joshhaner.com/pages/biography-contact> [consultado el 20 de octubre de 2014]



Haner, Josh: *Beyond the finish line*. Foto 1. 2013 Accesible en su web: <http://www.joshhaner.com/albums/beyond-the-finish-line/>

2.3.3.8 Michael Cristopher Brown (1978-)

Michael Cristopher Brown es pese a su juventud, nació en Skagit Valley, una comunidad granjera del estado de Washington en 1978, uno de los fotógrafos más jóvenes representados por la agencia Magnum. Desde muy pronto tuvo un especial interés por la fotografía, quizá porque su padre era aficionado y tenía un cuarto oscuro en el que revelaba imágenes. Atraído por el mundo del fotoperiodismo estudió Psicología y un master en Fotografía Documental en la Universidad de Ohio. Pronto llegarían los premios: el 58º Fotógrafo Universitario del Año por parte de la Universidad de Missouri en 2003. Muy poco tiempo después, en el año 2004 registraría los devastadores efectos del huracán Frances, mientras disfrutaba de una beca en National Geographic. Ya en 2006, como *freelance* trabaja para las mejores agencias y publicaciones: desde *Getty* hasta *Fortune* pasando por *The New York Times*, *Newsweek* o *Smithsonian*.

No es de extrañar que en 2007, antes de cumplir los treinta años, fuese aclamado como uno de los quince fotógrafos emergentes, “uno de los miembros de una generación de pioneros de la fotografía”, por parte de la publicación *American Photo*¹⁰¹.

¹⁰¹ NATIONAL GEOGRAPHIC: *Michael Brown* [disponible en línea] <http://photography.nationalgeographic.com/photography/photographers/photographer-michael-brown/> [consultado el 20 de octubre de 2014]

En el año 2011, documenta las revueltas en Libia a través de un *smartphone*, lo cual, debido a la ligereza y pequeño tamaño del aparato le permite involucrarse acortando las distancias con aquello que fotografía, redefiniendo la ética y la estética de la fotografía de guerra. Además de formar parte de un nuevo panorama de fotoperiodistas jóvenes, utiliza los recursos más avanzados y novedosos de la tecnología para llevar a cabo su profesión. Quizá esa ligereza de equipo le llevo a involucrarse más y a tomar imágenes muy crudas del conflicto. De nuevo, estamos ante la evolución lógica del fotoperiodismo, como ya vimos como Roger Fenton y los primeros conflictos fotografiados, en los que el equipo era tan vasto que no permitía llegar al fotógrafo al momento clave en la batalla, si no al momento del “antes” y el “después”, la tecnología va reduciendo esos tamaños hasta llegar a las Rolleiflex y *Leicas* que, desde la *fotografía cándida* pasando por la Guerra Civil española, permitieron al fotógrafo ser uno más (soldado, político, víctima), arriesgando sus vidas simplemente por el hecho de ser un “testigo”, como Goya en “Yo lo vi”. El avance de la tecnología unido a la fotografía también abre nuevos debates acerca de la ética y la estética: ¿una fotografía tomada con un Iphone digna de ser publicada en un periódico? Además, un simple (y pequeño) *smartphone* nos permite un grado muy alto de cercanía con el sujeto fotografiado, que puede ser una víctima. Así, ¿cuál es a distancia que debemos mantener con el? Sin duda, este siglo XXI, ha abierto nuevos debates y retos, que forman parte, como ya hemos repetido, de la lógica evolución de la técnica, la ética y la estética del fotoperiodismo y la fotografía documental.

Precisamente, las imágenes tomadas en Libia en 2011 por Brown son probablemente las más duras de este conflicto, incluidas, por otra parte, en el documental de HBO *Witness Libya* y en el libro, próximamente a la venta *Lybian Sugar*. Otros de sus trabajos documentales han tenido como escenario la República Democrática del Congo (2012-2013) donde denuncia a través de imágenes la pobreza, la corrupción y la explotación infantil; y las consecuencias del huracán Sandy en 2012, entre otros muchos¹⁰².

¹⁰² BROWN, Michael: *Biography* [disponible en línea] <http://www.mcbphotos.com/> [consultado el 20 de octubre de 2014]

2.3.3.9 Peter Van Agtmael (1981-)

Se trata del fotógrafo más joven de Magnum en estos momentos. Nacido en Washington DC y graduado en historia por la prestigiosa Yale, en 2006 con tan solo 25 años ya cubre las consecuencias y las guerras en las que Estados Unidos estuvo involucrado desde el 11 de septiembre en países como Afganistán o Irak. Toda esta sucesión de guerras, además de conversaciones con soldados y víctimas, las recopilará en un libro *Disco Night Sept. 11*. Este libro se centrará especialmente en documentar la vida de los civiles, a los que retrata con cariño en un contexto de guerra que parece absurdo. El mismo Van Agtmael señala la dificultad de encontrar revistas que se centren y escojan retratar de cerca la posición de los civiles. Quizá esto fue lo que le llevó a preparar un monográfico como *Disco Night Sept. 11*.

De nuevo, como es denominador común entre la oleada de jóvenes fotógrafos estadounidenses, numerosos premios le avalan: la beca W. Eugene Smith, the ICP Infinity Award for Young Photographer, el Lumix Freelens Award, y también otros galardones como el World Press Photo (2007 y 2014), el American Photography Annual, la beca del Pulitzer Center y del centro de estudios documentales de la Duke University.

No obstante, también ha documentado las revueltas en Egipto o la vida en Haití después del terremoto.



Peter Van Agtmael
Fotografía extraída de *Disco Night Sept. 11*.

CAPÍTULO 3

3. La ética en el fotoperiodismo y el dolor (de los demás)

3.1 Introducción

A lo largo de este capítulo trataremos el fotoperiodismo desde la óptica de la ética, repasando los códigos deontológicos, las leyes que podemos aplicar a la fotografía, teniendo en cuenta las opiniones de los profesionales y las teorías de los estudiosos de esta cuestión. Por otro lado, no dejaremos de lado la fotografía en el siglo XXI y el debate que ha abierto la digitalización, con sus ventajas y sus consiguientes desventajas; ni tampoco la división en géneros de la fotografía y las posibles discusiones que el tema conlleva. Y, por supuesto, también volveremos sobre la obra de Susan Sontag *Ante el dolor de los demás* y revisaremos sus puntos de vista para aplicarlos a este trabajo, al igual que haremos con otras teorías y autores, que también han estudiado y han opinado acerca del fotoperiodismo, la ética y *los otros*, los fotografiados.

3.2 Fotoperiodismo, fotografía documental y géneros.

A lo largo de esta tesis se ha hablado de fotografía, fotografía documental y fotoperiodismo como géneros en fotografía, pero ¿es el fotoperiodismo arte? ¿la fotografía documental queda englobada dentro del concepto de fotoperiodismo, o al revés? ¿Qué tiene de fotografía comercial el fotoperiodismo? Este mismo debate ha causado y sigue provocando controversia y no pocas discusiones en el seno de agencias, como por ejemplo Magnum, donde la división entre fotoperiodismo y fotografía artística ha sido motivo de debate entre sus miembros durante las reuniones anuales en no pocas ocasiones), periódicos y revistas.

Hay muchas definiciones de fotoperiodismo, casi para todos los gustos. En esta ocasión, veremos la propuesta por De Pablos Coello:

Fotoperiodismo no es tan solo fotos en prensa o fotografías realizadas para su publicación en un medio impreso, mejor, un medio gráfico. Es y ha de interpretarse como algo más. El fotoperiodismo es la actividad profesional que tiende a la publicación de imágenes analógicas en medios gráficos, donde la foto va a llevar al texto informativo al pie como recurso inseparable y necesario. Al decir “imágenes analógicas” no nos referimos a su soporte, sino a la propia imagen que se va a reproducir después de ser captada¹.

Esta definición ha sido elegida por referirse a la “actividad profesional” y englobar el proceso por el que la imagen es tomada, distribuida y finalmente publicada. No obstante, el concepto de imagen analógica queda confuso, sobre todo hoy en día, en el mundo digital y tampoco nos aclara la cuestión con la que abríamos este epígrafe acerca del fotoperiodismo y los géneros fotográficos, ya que señala que el fotoperiodismo “no es solo fotos en prensa (...) o para su publicación en un medio gráfico”, con lo cual podemos intuir que es eso y algo más: el proceso que va desde que el fotógrafo dispara hasta que el receptor ve esa foto publicada. Sin embargo, ¿podemos incluir la fotografía documental dentro del fotoperiodismo? En base a esta definición, podemos pensar que sí: desde luego son fotografías que se realizan en numerosas ocasiones para el medio impreso, ya sea un periódico, una revista ilustrada o cualquier tipo de magazine. De Pablos Coello habla también de la “delgada línea” que separa las fotografías fotoperiodísticas (valga la redundancia) de las que no lo son. En primer lugar, dice que deben ser imágenes informativas “no solo embellecedoras”² y después habla de las fotografías que han sido *preparadas*: es decir, el fotógrafo escenifica un hecho determinado para captarlo a través de la cámara. No olvidemos que dos de las imágenes consideradas icónicas fueron realizadas así: hablamos de Centelles y Dorothea Lange, que además documentaron a la perfección dos momentos muy importantes de la historia de los dos países que en esta tesis estudiamos: la Gran Depresión americana y la Guerra Civil española³. Por otro lado, De Pablos también comenta y critica una imagen a todas luces manipulada para crear un sentido poético o simbólico, se trata de una imagen que muestra a “los padres” de la oveja *Dolly*, el primer ser vivo clonado, frente a un espejo que multiplica por dos la imagen de una sola oveja. Por supuesto, esto no es

¹ DE PABLOS COELLO, José Manuel: “Siete leyes del fotoperiodismo”, en *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*. Madrid, Ed. Universitas, 2003. pág. 235

² Ídem. pág.237

³ Véanse puntos 2.1.4.4 Dorothea Lange y punto 2.2.3.1 Agustí Centelles

fotoperiodismo en el sentido más estricto de la palabra y cualquier receptor se percataría de que es una imagen *creada* con el fin de reflejar a través de la imagen el significado de la clonación, además, es una foto publicada en El País Semanal, magazine dominical que puede permitirse alguna licencia poética en la ilustración de sus reportajes, y no en El País diario de corte más generalista. En contra de lo señalado por de Pablos Coello, puede que no se está engañando al receptor pero sí valdría la pena que se señalase de algún modo que esa imagen no es un fiel reflejo de la realidad.

Volviendo al tema del fotoperiodismo y sus límites, otro autor, Francisco Esteve Ramírez, nos propone la separación o división en *modalidades* del fotoperiodismo, siguiendo a su vez las pautas de otros dos autores: Martín Aguado y Cebrián Herreros. Así, dentro de la fotografía periodística se incluyen las siguientes modalidades: fotografía documental (“testimonio de especial relevancia que supone un soporte decisivo para ayudar a corroborar la información ofrecida”), fotografía informativa (“ofrece al lector los datos concretos y casi completos del acontecimiento informativo”), fotografía-reportaje (“los reportajes suelen ilustrarse con imágenes ilustrativas que facilitan su comprensión”), fotografía artística (“especialmente en revistas, magazines y suplementos periodísticos suele utilizarse con bastante profusión la fotografía artística a la que se trata con especial atención”), la fotografía costumbrista (“reflejo de la situación habitual”) y fotografía comercial (“se utiliza especialmente en los espacios publicitarios de los medios de comunicación”)⁴. Esta división en modalidades propuesta por el autor puede causar cierta confusión al incluir la fotografía artística y la comercial (o publicitaria) dentro del fotoperiodismo, y la costumbrista como una modalidad, cuando puede incluirse en el reportaje o en la fotografía documental.

Enrique Villaseñor, por otro lado, incluye los siguientes subgéneros dentro del fotoperiodismo (en el cual, según el autor *el mensaje está determinado esencialmente por objetivos informativos o noticiosos de actualidad, por el “mercado de la información”. Difundido en medios impresos o electrónicos, describe hechos y noticias, y está comprometido con la realidad. Verdad y objetividad son dos de sus paradigmas tradicionales, presuntamente taxativos de cualquier alteración o manipulación*), que constituye en sí mismo un género: fotografía informativa, fotografía testimonial (o

⁴ ESTEVE RAMÍREZ: Francisco: “La especialización icónica en fotoperiodismo” en *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*. Madrid, Ed. Universitas, 2003. pág. 330

documental), foto-ensayo y foto ilustración. Villaseñor define así cada subgénero: *la fotografía informativa o periodística, publicada por los medios con fines informativos y editoriales; la fotografía testimonial, tradicionalmente denominada fotografía documental; el ensayo, forma autoral de expresión, opinión o interpretación de hechos y fenómenos que analiza temas a profundidad y genera un mensaje complejo basado en la opinión e interpretación personal del fotógrafo y la foto ilustración, descrita por Pepe Baeza [en Por una función crítica del fotoperiodismo], que complementa temas independientes o ajenos a la línea editorial de los medios*⁵.

El profesor norteamericano Jae Emerling, en el maravilloso glosario con el que finaliza su libro *Photography: history and theory*, define la fotografía documental como *una extensa categoría [de fotografía] que comienza a usarse en los años 30. En su acepción más amplia se refiere a una representación de no-ficción que recogen o documentan la realidad: imágenes de gente, lugares y cosas. Estas imágenes tienen como objetivo enseñar y educar al público acerca de experiencias adversas o de injusticia y sufrimiento. Así, hay dos aspectos clave en la fotografía documental: representar un evento (como por ejemplo, una guerra) así como obtener la empatía del receptor*⁶. Y continua señalando que en el curso histórico de la fotografía documental se ha dado una evolución al pasarse de la representación realista de los hechos y sujetos (como por ejemplo, Walker Evans) hasta la representación de cómo el fotógrafo ve la realidad (es el caso de Martin Parr).

Otros autores, como Félix del Valle Gastaminza, consideran que *la fotografía periodística, sin embargo, no es exactamente fotografía documental: Nace con voluntad comunicativa y mediadora y pretende testimoniar y notificar los acontecimientos reales, reflejados e interpretados visualmente por un fotógrafo, por medio de un mensaje visual que se sumará al mensaje verbo-icónico del resto del periódico, especialmente al mensaje textual que constituye la noticia*⁷. ¿Podemos, quizá, pensar que el hecho de que notifique esos acontecimientos reales ya la convierte en cierto modo en documental?

⁵ VILLASEÑOR, Enrique: *Géneros fotográficos. Fotografía, fotoperiodismo y fotodocumentalismo. Algunas reflexiones en torno a géneros fotográficos*. México. Foro Iberoamericano de fotografía., 2012 Págs 33-34

⁶ EMERLING, Jae: *Photography. History and theory*. Routledge, New York, 2012. Págs. 202-203

⁷ DEL VALLE GASTAMINZA: Félix: *Estética de la fotografía. Dimensión documental de la fotografía*. Conferencia Magistral leída el 29 de Octubre de 2002 en el Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social celebrado en México D.F. del 28 al 31 de Octubre de 2002 y organizado por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

Margarita Ledo nos propone ciertas constantes en la fotografía documental. La primera de todas estas constantes es el referente real, es decir, la realidad que se quiere fotografiar y que no se puede intervenir de ningún modo, excepto a través del encuadre, luz, selección, etcétera⁸. Este realismo se convierte en una convención que produce, de cara al espectador, los efectos-verdad: *eso es cierto, ha ocurrido*. Y finalmente, todo ello nos lleva al efecto documental, que según Ledo *se manifiesta por la consciencia del espectador y el modo de percibir las imágenes construidas según los cánones del documental* porque, evidentemente, lo documental tiene también una cierta estética común, como todos los géneros fotográficos⁹. Y aparte de la estética, la ética, el consabido punto donde el fotógrafo debe decidir si disparar su cámara o no, ¿hasta dónde se ha de documentar un suceso ya sea guerra, atentado, hambruna, etcétera? Sin ir más lejos, Oliverio Toscani, en los años noventa del siglo veinte se atrevió a fotografiar víctimas del SIDA en su lecho de muerte, convertirlas en reclamo publicitario para la firma Benetton y concienciar así a la ingente masa que consumía esa marca. Sin embargo, es famosa también la fotografía de Kevin Carter, y ganadora de un Pulitzer en 1994, de un niño famélico con un buitre detrás esperando ansioso el triste deceso. Con esta imagen, Carter fue acusado de no hacer nada para evitar el destino del niño y ello, unido a problemas personales, le empujó al suicidio ese mismo año aunque realmente aquel desnutrido niño protagonista de la foto por lo visto no murió de hambre aquel día, sino en 2008 a causa de unas fiebres¹⁰.

En cualquier caso, se pueden deducir algunas características acerca de la fotografía documental:

⁸ Probablemente esta sea la principal constante que diferencie a la fotografía documental de cualquier otro género fotográfico.

⁹ LEDO, Margarita: *Documentalismo fotográfico...* Óp. Cit. pág. 61

¹⁰ ROJAS, Alberto: *Kong Nyong, el niño que sobrevivió al buitre* ElMundo.es, 2011 (en línea) <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/18/comunicacion/1298054483.html> [Fecha de consulta: 16 de mayo de 2013]

1. **Conciencia y consciencia** por parte del fotógrafo de querer mostrar una realidad, de abrir un ojo, el diafragma de la cámara para captar una realidad determinada.
2. **La variedad de los temas** que la fotografía documental recoge. No hay temas buenos o malos sino que depende del enfoque con que se trate. Por ejemplo, Mary Ellen Mark y Miguel Trillo. Es el registro de jóvenes desde un enfoque y una realidad distinta en una misma época: los años 80 del siglo XX.
3. **Vocación de futuro.** Es decir, la fotografía documental sigue cumpliendo su función de ventana a una realidad concreta sin importar cuántos años hayan pasado desde que se tomaron las imágenes.

Parece lógico pues que, desde la aparición de la fotografía, esta fuese inmediatamente comprendida como el instrumento perfecto para registrar para la posteridad y dar a conocer todo aquello que hasta entonces tan solo podía ser visto *in situ*. Los propios fotógrafos enseguida lo entendieron así, y desde el comienzo de la actividad fotográfica, se dedicaron a ello. Según el catedrático Jorge Pedro Sousa los antecedentes más inmediatos del documentalismo fotográfico son: la fotografía de viajes y de curiosidades etnográficas de mitad del siglo XIX; las fotografías de Gardner, Timothy O'Sullivan y William Henry Jackson acerca de la conquista del Oeste de Estados Unidos; las imágenes que tomaron tanto Curtis como Vroman, a principios del siglo XX de los indios norteamericanos con su indumentaria típica (que para entonces, curiosamente ya habían abandonado, y así registrar para la posteridad las costumbres y modos de vida de esos nativos americanos); las fotografías que se tomaron en el último tercio del siglo XIX en las colonias de África y Asia con distintas intenciones (comercial, divulgativa y para realizar “el inventario del mundo”)¹¹; la obra de 1851 de Henry Mayhew *London Labour and London Poor* en el que dejaba constancia de los primeros efectos de la industrialización; las fotografías que Carlo Ponti tomó vendedores venecianos y las maravillosas vistas de la ciudad con el fin de venderlo como *souvenir*; y por último, algunos fotógrafos más conocidos y considerados no solo pioneros sino clásicos del documentalismo en particular y la fotografía en general: Jacob Riis y Lewis Hine^{12 13}.

¹¹ Un bello ejemplo que cabe citar en cuanto a las fotografías de las colonias en Asia, son las realizadas en Filipinas durante el dominio español, y reunidas en el libro de Juan Guardiola *El imaginario Colonial, fotografía en Filipinas durante el periodo español 1860-1898* Barcelona : Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2006; en esta recopilación podemos ser testigos de una documentación gráfica de excepción y contemplar, así, desde la vida cotidiana en la colonia hasta las formas de vida de los nativos o la organización administrativa y territorial.

¹² SOUSA, Jorge Pedro: *Historia del fotoperiodismo...* Óp. Cit Pág. 66

Quizá, y volviendo a las propuestas de del Valle Gastaminza, lo que diferencia al fotoperiodismo de la fotografía documental es su componente inmediatamente noticioso: una fotografía de un conflicto que se toma hoy y en pocas horas aparecerá en la portada de un periódico: (el fotoperiodismo) *no tiene la cualidad objetiva del fotodocumentalismo pues el componente editorial del periódico va a pesar mucho en el momento de la selección del tema, del enfoque, de la imagen elegida para publicar, pero sobre todo, del enfoque de la noticia y del correspondiente pie de foto que conducirá nuestra lectura.*

Esteve Ramírez también señala que *habitualmente, la fotografía de primera página suele acompañar a la noticia más destacada o constituye, por sí misma, la segunda noticia en importancia, de tal manera que la primera noticia se transmite de forma textual mientras que la segunda noticia adopta la modalidad gráfica* ¹⁴. Según el estudio realizado en esta tesis, un 42,2% de las fotografías principales de portada en El País están relacionadas con la noticia más destacada o principal en la portada, mientras que en *The New York Times* el porcentaje es de un 46,6%.

(Mostrar dos portadas y ver la diferente maquetación? Para comentar un ejemplo de cuando sí está relacionada y cuando no)

Por otra parte, De Pablos Coello formula un total de veinte leyes del fotoperiodismo (si bien profundiza en 7 de ellas), que podemos agrupar en 3 categorías: leyes formales y estéticas, leyes éticas y leyes de la relación de la imagen con el texto y que son de gran interés:

¹³ Véase el artículo de la autora de esta tesis: *El documentalismo gráfico...* Óp. Cit. Págs 104-105

¹⁴ ESTEVE RAMÍREZ: Francisco: "La especialización icónica..." Op. Cit págs.: 330-331

Leyes formales o estéticas: aquellas relacionadas con elementos tales como el tamaño, el tipo de plano, si la imagen está en color o en blanco y negro... Son la ley de la necesaria calidad del original, ley de la pertinencia de la copia fotográfica, de la fuga visual, ley del respeto a los extremos, ley de los planos de la imagen, ley del corte fotográfico y la ley de la agrupación.

Leyes éticas: aquellas que tienen que ver con el respeto “al otro” fotografiado en la imagen, su honor e integridad, y con “el otro” convertido en receptor que tiene derecho a la imagen veraz y a no ser engañado. Son la ley de la cara tapada, ley de la mirada humana, ley del vacío, ley de la mujer fotografiada, ley de los montajes, ley de la transgresión del buen gusto y sensibilidad del lector, ley de lo que se ha de evitar y la ley generalizada de la certeza del documento gráfico.

Leyes de la relación de la fotografía con el texto: cuando el texto y la imagen se complementan a la hora de transmitir información y forman un todo necesario. Son la ley de la colocación de la foto en la página, ley de proporciones adecuadas, ley del pie de foto obligado siempre y ley de los detalles adecuados.

Algunas de estas leyes no son exclusivas de cada categoría sino que pueden incluirse en otras, según la interpretación. Es el caso de la ley de las proporciones adecuadas, que hemos incluido dentro de las leyes de la relación de la fotografía con la imagen (ya que se refiere en palabras del autor a que “cada foto en prensa guarda unas proporciones de acuerdo con el mensaje que aporta”), pero que también tiene que ver con lo formal y lo estético.

3.3 El papel del fotoperiodista, el editor gráfico y el medio impreso

No podemos realizar un estudio acerca de la relación de la imagen con el medio impreso sin conocer los actores y procesos que intervienen: ¿cómo se reciben las imágenes en la agencia? ¿cómo llegan al periódico? ¿cuál es el criterio de selección? Para responder a estas cuestiones, se estudiará la bibliografía acerca de la cuestión y también se contará con el testimonio de profesionales a través de entrevistas.

En primer lugar, veamos cómo es el proceso a través del cual reciben las imágenes en la agencia. Caballo Ardila señala que puede ser bien por servicio propio (es decir, los fotógrafos que trabajan para ellos les envían el material) o bien por intercambio con

otras agencias y una vez que las imágenes llegan a la agencia se realizan dos tipos de selección:

1.- Selección cuantitativa: se descartan las fotos repetidas o parecidas.

2.- Selección cualitativa: por ejemplo, se eliminan fotos borrosas¹⁵.

La persona que se encarga de esta selección es el llamado *gatekeeper*. Estos profesionales son verdaderamente los que deciden qué imágenes (en este caso) son las que van a ver los receptores por lo que, como señala Caballo Ardila, tienen también algo de editores gráficos¹⁶. Estos editores gráficos, o en su defecto, los redactores jefes serán los que decidan finalmente, entre todas las imágenes que han recibido de todas las agencias y fotógrafos *freelance* o contratados por el medio impreso, cuál será la fotografía principal de portada. Todo este proceso llevará inevitablemente una gran carga de subjetividad pues podemos deducir que la elección o no de una fotografía lleva implícito tanto el gusto personal como las convicciones éticas, sentido de la composición y la maquetación, la demanda informativa o incluso la ideología del medio. Es decir, un conjunto de valores y creencias¹⁷ que varía entre las distintas publicaciones, de hecho, y a propósito de esta tesis, no tenemos más que echar un vistazo a las portadas de los dos diarios que se estudian en esta tesis: las diferencias en la maquetación saltan a la vista, incluso si la fotografía principal de portada es la misma:

¹⁵ CABALLO ARDILA (coord.): *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*. Madrid, Ed. Universitas, 2003. pág. 216

¹⁶ CABALLO ARDILA (coord.): *Fotoperiodismo y edición...* Óp. Cit pág.216

¹⁷ Esteve Ramírez en su capítulo “La especialización icónica en fotoperiodismo” incluido dentro del libro coordinado por Caballo Ardila *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos* recoge una cita de De Pablos que está relacionada con el tema de los valores y creencias a la hora de seleccionar o no una imagen: *La información es o debería ser el único ingrediente periodístico que habrá de ser tenido en cuenta por el editor gráfico o el responsable de la aparición de la información fotográfica en el periódico.*



La primera y notable diferencia entre las portadas de ambos diarios es el tamaño: *The New York Times* mide 559 mm de alto y 305 mm de ancho, mientras que *El País* mide 415 mm de alto por 295 mm de ancho.

El día 29 de marzo de 2005 en *El País* la foto principal de portada es casi siempre única y, en el caso de que haya otra, siempre es claramente de tamaño inferior a la primera. *The New York Times* lleva dos fotografías que son casi de igual tamaño y los titulares indican la noticia principal por ser en mayúsculas y negrita, al contrario que en el diario español que suele venir dado, al igual que ocurre con la imagen, por el tamaño de la fuente tipográfica.

Otra generalidad que distingue ambas portadas es que *El País* únicamente utiliza una foto de archivo en la portada como homenaje a un fallecido mientras que *The New York Times* tiene menos reparo a la hora de utilizar el archivo como recurso fotográfico para ilustrar una portada, tal es el caso, por poner algún ejemplo, de una serie de reportajes que realizó en el aniversario del inicio de conflictos como el de Irak y que, sin reparos, incluye como fotografía principal de portada.

Por otro lado, volviendo a Caballo Ardila, este señala que el editor gráfico debe tener unos conocimientos de “técnica fotográfica, fotoperiodismo y telefotografía”¹⁸. Sin embargo, también este autor habla de que el editor gráfico no tiene conocimientos de retoque como *Photoshop*. Aquí puede surgir el debate ético acerca de si hay que retocar o ajustar las imágenes. Por ejemplo, si recortamos o ajustamos el tamaño de una imagen se pueden dejar fuera algunos elementos que pueden resultar útiles o esenciales mientras que el retoque de colores, como la saturación, puede poner énfasis en algunos elementos de la imagen. De este modo, podemos señalar que detrás de cada pequeño retoque en la fotografía puede haber una cierta intencionalidad y, además, tengamos en cuenta, que en el campo de la fotografía se da un proceso de selección muy amplio, especialmente si son fotografías de agencia: en primer lugar, el fotógrafo envía a la agencia sus imágenes, una vez que las imágenes ya están en la agencia el editor gráfico y el fotógrafo deciden qué imágenes se transmiten a los abonados. En el caso de que el abonado sea un periódico, esas imágenes pasarán de nuevo por las manos de un editor gráfico y/o redactor jefe del medio, quienes decidirán qué fotografías ilustrarán una noticia o incluso cual será la fotografía principal de portada¹⁹. A veces, debido a las circunstancias de un suceso, tan solo se obtiene una imagen, por lo que el proceso se reduciría a decidir si se publica o no esa fotografía.

Finalmente, en el proceso de selección de una u otra imagen que cumpla la función de imagen principal de portada influyen factores objetivos o formales como el encuadre, la luz, la posición vertical u horizontal, tipo de plano, etc. pero también otros subjetivos que quedan reservados para ese editor gráfico o redactor jefe que, teniendo en cuenta (o no) a otros miembros del equipo del medio impreso decidirá si mostrar el dolor ajeno o no. En cuanto a la relación del editor gráfico de un medio con el equipo de la elaboración de noticias, el primero debe tener un papel muy importante en la organización de la redacción, sobre todo a la hora de la coordinación para contar con material gráfico suficiente de las noticias del día.

A continuación, repasaremos algunas de las ideas y recomendaciones que Caballo Ardila señala en acerca de la edición gráfica basadas en su experiencia, especialmente

¹⁸ CABALLO ARDILA (coord.): *Fotoperiodismo y edición...* Óp. Cit pág.217

¹⁹ Ídem. Pág.217

aquellas que pueden tener una mayor relación con la selección de la fotografía principal de portada²⁰:

1.- En noticias internacionales que generan un gran número de fotografías similares, procedentes de diversas agencias, el editor se limitará a realizar una selección numérica, despreciando las que sean parecidas, tengan interferencias, mal contraste o cualquier otro tipo de defecto técnico.

2.- A mayor distancia del hecho noticiable existe menor interés por el mismo. El editor rechazará habitualmente, lo lejano. Las fotos de un accidente de aviación no se valorarán igual si el accidente se ha producido en España, Portugal o India, siempre que en el mismo no existan intereses españoles²¹.

3.- La situación fotografiada tiene que ser clara o evidente a simple vista. Si el editor fotográfico no comprende el sentido de la fotografía esperará a la posterior recepción de un texto, consultará a sus superiores o lo anulará directamente²².

4.- La hora de cierre del periódico es, en principio, una consideración más importante que la calidad técnica o de contenido de una fotografía. En acontecimientos de gran importancia, llegados con escaso margen de tiempo, la primera foto que llegue se transmitirá inmediatamente, esté como esté, salvo que técnicamente fuese inservible por completo.

5.- La foto debe ajustarse a unas normas establecidas en relación con el formato, encuadre, confección de pies o aspectos estéticos. De no obedecer a ese molde preestablecido, el editor variará lo que crea conveniente, conforme a sus conocimientos profesionales.

6.- A la hora de seleccionar una fotografía, el editor tendrá muy en cuenta el área de difusión a la que va destinada (local, regional, el propio país, el exterior). Una foto de

²⁰ Ídem. págs.222-223

²¹ Y sin embargo, a la hora de mostrar el dolor, como señala Sontag en *Ante el dolor de los demás* (pág.84): *Cuanto más remoto o exótico el lugar tanto más expuestos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos.*

²² Editor gráfico y editor fotográfico parece que son dos términos utilizados indistintamente por Caballo Ardila.

gran calidad o impacto, por ejemplo, pero de incidencia sólo local difícilmente será seleccionada para una edición nacional o internacional.

7.- El editor de fotografías en una agencia es, posiblemente el profesional del periodismo que más se acerca a la mítica objetividad. En él es especialmente difícil que simpatías ideológicas le lleven a seleccionar más fotografías de unos partidos políticos o líderes que de otros.²³

8.- Los editores de fotografías de agencias tienen en cuenta la especialización del medio para el que trabajan. En un medio especializado, como un periódico económico, será más importante dar fotos sobre economía, que la calidad técnica, la apelatividad u otras consideraciones gráficas.

9.- El editor fotográfico no trabaja aislado. Pertenece a un entorno donde comentará, consultará o considerará diferentes puntos de vista a la hora de seleccionar o no una determinada foto.

10.- La violencia o el impacto dramático es tal vez el criterio de máxima justificación en la selección de una foto, imponiéndose incluso a consideraciones en sentido contrario como la lejanía²⁴.

11.- Otro de los criterios máximos que fuerzan la selección es el relieve social del personaje fotografiado. Un presidente de Gobierno, alcalde, personaje público del día, etc. obligará a escoger alguna fotografía suya aunque esta sea anodina.²⁵

²³ En este caso, habla del editor en la agencia pero no en el periódico, aún así, hablar rotundamente de *mítica objetividad* es ahondar en un debate sin fin. Sobre todo, si el editor gráfico a sometido a la imagen a algún tipo de recorte, etc.

²⁴ Este punto es muy interesante pues Ardila afirma que si una fotografía es violenta hay que seleccionarla y sin tener en cuenta la lejanía ¿Esta afirmando que si una foto no es violenta si se impone la lejanía como criterio? Es decir, ¿algo que está sucediendo “lejos” importa menos? Por otro lado, tengamos en cuenta que no habla de las fotografías principales de portada en particular, pero aún así habla claramente de la violencia como criterio a la hora de seleccionar una fotografía.

²⁵ Ello se ve perfectamente en *El País*, ya que en la mayoría de la ocasiones solo cuenta con una imagen en portada lo que, siguiendo este criterio, hace que esta imagen se refiera en muchas ocasiones a personajes políticos, como el presidente del Gobierno, o a deportes, como el fútbol. Obviamente, ese tipo de imágenes no han sido seleccionadas en nuestro estudio.

12.- Las fotografías de personas son en principio preferidas a las de paisajes u objetos. Salvo casos especiales –como restos de un avión siniestrado, donde también se tiende a escoger fotos en las que aparezcan personas- se selecciona antes la foto de un personaje que la de un edificio, por ejemplo, por muy anodina que sea la primera y con calidad estética la segunda.

13.- Los factores que han de considerarse al seleccionar las fotos son muchos, pero de ellos podríamos destacar:

a.- Conveniencia: es muy importante a la hora de elegir una foto que esta diga lo que se supone que debe decir. Que enriquezca la información.

b.- Impacto: que la foto, por su calidad, contenido y originalidad haga que el editor se detenga a contemplarla incluso cuando el tema pueda considerarse rutina.

c.- Oportunidad: una buena foto de prensa valdrá más o menos dependiendo de su hora de transmisión. La mejor imagen puede quedar archivada si entra fuera de la hora de cierre de los medios.

d.- Posibilidad de confección: en muchas ocasiones el editor busca la foto que pueda ser utilizada por el medio en vertical o en horizontal.

En total, hemos seleccionado trece de dieciocho criterios que nos dan una idea de cómo es el proceso de selección en la agencia y que, por qué no, podemos extrapolar al periódico.

Por último, Ricardo Gutiérrez, redactor jefe de *El País*, señala tres criterios u opciones a la hora de elegir una u otra foto para la portada de este diario:

1.- Elección de la fotografía que ilustre “la noticia del día”. Excepto cuando esta noticia sea el fallecimiento de algún personaje relevante, entonces se seleccionará una fotografía de archivo de este personaje a modo de homenaje. Este es el único caso en el que El País llevará como fotografía principal de portada una fotografía de archivo.

2.- Elección de la “mejor fotografía posible”. Esta puede ser tanto de un fotógrafo propio como de agencia. Como el propio Gutiérrez señala: *hay veces que nuestros fotógrafos no siempre son los mejores o no siempre son los que están en el sitio más*

*adecuado y, como hay unas competencias que son muy claras, pues hay veces que los fotógrafos de agencia hacen alguna imagen mejor*²⁶.

3.- La maquetación de la portada debe ser tenida en cuenta a la hora de insertar la imagen, no es lo mismo una fotografía en horizontal que en vertical: *muchas de las veces el director precisa una fotografía vertical porque quiere titular a dos columnas, porque no es lo mismo elaborar un titular a dos columnas o a cuatro columnas. Entonces es como si fuese un rompecabezas: hay que ajustar el espacio, hay que pelearse por el espacio de la primera página, y la foto a veces es un poco el comodín, porque una foto horizontal te obliga a un titular a cuatro y una foto vertical pues titular a dos*²⁷.

3.4 La ley, la ética y el fotoperiodismo. Códigos deontológicos.

En este epígrafe vamos a estudiar qué leyes pueden ser aplicadas en el campo de la fotografía o el fotoperiodismo tanto en España como en Estados Unidos, ya que estamos estudiando y comparando dos periódicos de ambos países. Primero, repasaremos aquellas leyes que influyen en la libertad de expresión, para después profundizar especialmente en los códigos deontológicos de asociaciones y medios de comunicación.

3.4.1 El artículo 19 de la Declaración Universal de Derechos Humanos. París, 10 de diciembre de 1948.

Este artículo, breve y conciso, es el primordial para el correcto funcionamiento de los medios de comunicación y de la información.

²⁶ Entrevista inédita realizada por Alicia Parras Parras a Ricardo Gutiérrez el 3 de julio de 2013.

²⁷ Ídem.

Artículo 19

Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión.²⁸

3.4.2 Leyes de posible aplicación al fotoperiodismo en España

En primer lugar, comenzaremos viendo las leyes que son aplicables al fotoperiodismo según nuestra Constitución española:

Artículo 20 de la Constitución:

“1. Se reconocen y protegen los derechos:

- a) A expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción.
 - b) A la producción y creación literaria, artística, científica y técnica.
 - c) A la libertad de cátedra.
 - d) A comunicar o recibir libremente información veraz por cualquier medio de difusión.
- La ley regulará el derecho a la cláusula de conciencia y al secreto profesional en el ejercicio de estas libertades.

2. El ejercicio de estos derechos no puede restringirse mediante ningún tipo de censura previa.

3. La ley regulará la organización y el control parlamentario de los medios de comunicación social dependientes del Estado o de cualquier ente público y garantizará el acceso a dichos medios de los grupos sociales y políticos significativos, respetando el pluralismo de la sociedad y de las diversas lenguas de España.

4. Estas libertades tienen su límite en el respeto a los derechos reconocidos en este Título, en los preceptos de las leyes que lo desarrollen y, especialmente, en el derecho al honor, a la intimidad, a la propia imagen y a la protección de la juventud y de la infancia.

²⁸ NACIONES UNIDAS: *Documentos* (en línea) <https://www.un.org/es/documents/udhr/> [consultado el 23 de abril de 2014]

5. Sólo podrá acordarse el secuestro de publicaciones, grabaciones y otros medios de información en virtud de resolución judicial”²⁹.

Este artículo recoge, reconoce y protege el derecho a la información gráfica. Existe una diferenciación clara entre la libertad de expresión y la libertad de información. La sentencia 13/1985 de 31 de enero señala: la fórmula del artículo 20.1 de la Constitución incluye dos derechos distintos, íntimamente conectados: el derecho a comunicar información, que en cierto sentido puede ser considerada como una simple aplicación concreta de la libertad de expresión, y el derecho a recibir esa misma información³⁰.

En cuanto a los límites jurídicos que atañen a la información gráfica podemos citar, aparte del artículo 20 de la Constitución:

1.- Los Títulos X y XI del Código Penal dedicados a la protección penal del derecho al honor, a la intimidad y a la propia imagen.

2.- Ley Orgánica 1/1982 de 5 de mayo de protección civil al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen.

El artículo 7º, dentro del Capítulo II “De la Protección civil del honor, de la intimidad y de la propia imagen” enumera las intromisiones ilegítimas, que en total son siete:

“Tendrán la consideración de intromisiones ilegítimas en el ámbito de protección delimitado por el artículo 2 de esta ley:

1. El emplazamiento en cualquier lugar de aparatos de escucha, de filmación, de dispositivos ópticos o de cualquier otro medio apto para grabar o reproducir la vida íntima de las personas.

²⁹ CONGRESO DE LOS DIPUTADOS: *La Constitución Española de 1978* (en línea) <http://www.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=10&fin=55&tipo=2> [consultado el 21 de abril de 2014]

³⁰ ESCOBAR DE LA SERNA, Luis: “La información gráfica y sus límites constitucionales” en *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*. Madrid, Ed. Universitas, 2003. Pág. 351

2. La utilización de aparatos de escucha, dispositivos ópticos, o de cualquier otro medio para el conocimiento de la vida íntima de las personas o de manifestaciones o cartas privadas no destinadas a quien haga uso de tales medios, así como su grabación, registro o reproducción.

3. La divulgación de hechos relativos a la vida privada de una persona o familia que afecten a su reputación y buen nombre, así como la revelación o publicación del contenido de cartas, memorias u otros escritos personales de carácter íntimo.

4. La revelación de datos privados de una persona o familia conocidos a través de la actividad profesional u oficial de quien los revela.

5. La captación, reproducción o publicación por fotografía, filme o cualquier otro procedimiento, de la imagen de una persona en lugares o momentos de su vida privada o fuera de ellos, salvo los casos previstos en el artículo 8.2.³¹

6. La utilización del nombre, de la voz o de la imagen de una persona para fines publicitarios, comerciales o de naturaleza análoga.

7. La imputación de hechos o la manifestación de juicios de valor a través de acciones o expresiones que de cualquier modo lesionen la dignidad de otra persona, menoscabando su fama o atentando contra su propia estimación.

8. La utilización del delito por el condenado en sentencia penal firme para conseguir notoriedad pública u obtener provecho económico, o la divulgación de datos falsos sobre los hechos delictivos, cuando ello suponga el menoscabo de la dignidad de las víctimas.”³²

³¹ El artículo 8.2 de esa ley señala: “2. En particular, el derecho a la propia imagen no impedirá: a) Su captación, reproducción o publicación por cualquier medio, cuando se trate de personas que ejerzan un cargo público o una profesión de notoriedad o proyección pública y la imagen se capte durante un acto público o en lugares abiertos al público. b) La utilización de la caricatura de dichas personas, de acuerdo con el uso social. c) La información gráfica sobre un suceso o acaecimiento público cuando la imagen de una persona determinada aparezca como meramente accesoria. Las excepciones contempladas en los párrafos a) y b) no serán de aplicación respecto de las autoridades o personas que desempeñen funciones que por su naturaleza necesiten el anonimato de la persona que las ejerza”.

³² NOTICIAS JURÍDICAS: http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/lo1-1982.html#a7 [consultado el 22 de abril de 2014]

De estas siete intromisiones son los puntos 2, 5 y 6 los que podemos relacionar con la disciplina del fotoperiodismo, aunque ninguno se refiere específicamente a este campo. En cuanto al punto 6, cabe comentar que es interesante en el caso de que se utilice una fotografía periodística como imagen para publicitar un producto o servicio, es decir, como fotografía comercial. Aunque se trata de un caso extranjero, la famosa fotografía mil veces analizada y comentada de Kevin Carter de la niña y el buitre acechando, fue utilizada publicitariamente por la ONG *Save the Children* con la finalidad de recaudar fondos, aunque su ayuda ni siquiera llegaba a Sudán, país donde la imagen fue tomada³³. Este uso comercial de una fotografía periodística tan controvertida es una muestra más de la *globalización* del dolor de un país, que ni siquiera se nombra. África se generaliza, *todo es lo mismo*; y de nuevo, siguiendo las tesis de Sontag, el dolor cuando está lejos es más soportable para el espectador, tanto del anuncio publicitario como de la fotografía periodística.

El catedrático de derecho de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, Teodoro González Ballesteros señala a propósito del derecho a la imagen y su posible enfrentamiento con el derecho de expresión o información: *cuando el derecho a la propia imagen entre en colisión con otros bienes o derechos constitucionalmente protegidos, particularmente las libertades de expresión o de información deberán ponderarse los distintos intereses enfrentados y, atendiendo a las circunstancias concretas de cada caso, decidir qué interés merece mayor protección, si el interés del titular del derecho a la imagen en que sus rasgos físicos no se capten o difundan sin su consentimiento o el interés público en la captación o difusión de su imagen.*³⁴

Por otro lado, también hay que señalar, por su posible aplicación al campo del fotoperiodismo, las leyes dedicadas a la protección de la juventud y de la infancia. En este caso, podemos citar el artículo 4 de la Ley orgánica 1/1996 de 15 de enero de Protección jurídica del menor.

³³ PERLMUTTER, David D.: *Photojournalism and foreign policy. Icons of outrage in international crisis*. Praeger Publishers, Connecticut, USA, 1998. Pág.25

³⁴ GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro: *Fotoperiodismo y libertad de Información*, en TRIBUNALES. Pág 102 (en línea) <http://www.apmadrid.es/images/stories/TRIBUNALES.pdf> [consultado el 22 de abril de 2014]

Artículo 4. Derecho al honor, a la intimidad y a la propia imagen

1. Los menores tienen derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen. Este derecho comprende también la inviolabilidad del domicilio familiar y de la correspondencia, así como del secreto de las comunicaciones.

2. La difusión de información o la utilización de imágenes o nombre de los menores en los medios de comunicación que puedan implicar una intromisión ilegítima en su intimidad, honra o reputación, o que sea contraria a sus intereses, determinará la intervención del Ministerio Fiscal, que instará de inmediato las medidas cautelares y de protección previstas en la Ley y solicitará las indemnizaciones que correspondan por los perjuicios causados.

3. Se considera intromisión ilegítima en el derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen del menor, cualquier utilización de su imagen o su nombre en los medios de comunicación que pueda implicar menoscabo de su honra o reputación, o que sea contraria a sus intereses incluso si consta el consentimiento del menor o de sus representantes legales.

4. Sin perjuicio de las acciones de las que sean titulares los representantes legales del menor, corresponde en todo caso al Ministerio Fiscal su ejercicio, que podrá actuar de oficio o a instancia del propio menor o de cualquier persona interesada, física, jurídica o entidad pública.

5. Los padres o tutores y los poderes públicos respetarán estos derechos y los protegerán frente a posibles ataques de terceros”³⁵.

Parece que con esta ley los intereses de los menores y su imagen quedan protegidos. Sin embargo, volviendo a la imagen de Kevin Carter ¿quién demandaría en nombre de una niña moribunda del Tercer Mundo?

³⁵BOE núm. 15, de 17 de enero de 1996, págs 1225-1238: (en línea) <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1996-1069> [consultado el 22 de abril de 2014]

Y por último, nos queda repasar la Ley de Propiedad Intelectual, o mejor dicho, la Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. Como señala el abogado Javier González, en esta ley se protege a la fotografía de dos formas: *como obra fotográfica, cuando tiene originalidad, y como “mera fotografía” cuando no la tiene.*³⁶ Así, como obra fotográfica original, al autor le corresponden los siguientes derechos:

Artículo 14. Contenido y características del derecho moral.

Corresponden al autor los siguientes derechos irrenunciables e inalienables:

- 1.º Decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma.
 - 2.º Determinar si tal divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo, o anónimamente.
 - 3.º Exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra.
 - 4.º Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación.
 - 5.º Modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural.
 - 6.º Retirar la obra del comercio, por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de derechos de explotación. Si, posteriormente, el autor decide reemprender la explotación de su obra deberá ofrecer preferentemente los correspondientes derechos al anterior titular de los mismos y en condiciones razonablemente similares a las originarias.
 - 7.º Acceder al ejemplar único o raro de la obra, cuando se halle en poder de otro, a fin de ejercitar el derecho de divulgación o cualquier otro que le corresponda.
- Este derecho no permitirá exigir el desplazamiento de la obra y el acceso a la misma se llevará a efecto en el lugar y forma que ocasionen menos incomodidades al poseedor, al que se indemnizará, en su caso, por los daños y perjuicios que se le irroguen.”³⁷

³⁶ GONZÁLEZ, Javier: *Fotoperiodismo y propiedad intelectual*, 2 de marzo de 2003., (en línea) <http://www.javiergonzalez.org/?p=269> [consultado el 22 de abril de 2014]

³⁷ BOE núm. 97, de 22/04/1996 (en línea) <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930> [consultado el 22 de abril de 2014]

Lo que diferencia a la mera fotografía de la obra fotográfica es que la primera no tiene derechos morales, además los derechos de autor para la mera fotografía solo son de veinte años, mientras que en el caso de la obra fotográfica son de setenta. El problema es que a veces, en el fotoperiodismo se tiende a calificar la obra fotográfica como mera fotografía. Citando de nuevo al abogado Javier González: *en este sentido, recuerdo el caso de una demanda que he interpuesto hace poco tiempo contra un periódico económico por la reutilización del archivo de un fotógrafo en el que solicitamos indemnización por este uso ilegítimo. Para minimizar la posible indemnización el periódico contestó a la demanda calificando las fotografías como meras fotografías. Desafortunadamente los Tribunales han resuelto en muchas ocasiones, en mi opinión de forma errónea, que en el trabajo de los fotoperiodistas no hay originalidad y creatividad y otorgándoles en consecuencia la protección de “mera fotografía”*.³⁸

3.4.3 Leyes de posible aplicación al fotoperiodismo en Estados Unidos

Una vez repasadas las leyes españolas, pasemos a ver, como contrapunto, cómo el sistema estadounidense protege a la fotografía, o mejor dicho al fotoperiodismo.

La ley que garantiza el derecho de expresión y de prensa es la Primera Enmienda:

“I.Enmienda

(Ratificada el 15 de diciembre de 1791)

El Congreso no legislará respecto al establecimiento de una religión o a la prohibición del libre ejercicio de la misma; ni impondrá obstáculos a la libertad de expresión o de la prensa; ni coartará el derecho del pueblo para reunirse pacíficamente y para pedir al gobierno la reparación de agravios”.

En Estados Unidos, el sistema de derecho cambia respecto a España y cada estado puede tener sus propias leyes, más o menos estrictas. Por ello, vamos a repasar la ley del estado de Nueva York, puesto que el periódico que investigamos pertenece a Nueva York.

³⁸ GONZÁLEZ, Javier: *Fotoperiodismo y propiedad intelectual*, 2 de marzo de 2003 (en línea) <http://www.javiergonzalez.org/?p=269> [consultado el 22 de abril de 2014]

Dentro del artículo 5 “Derecho a la privacidad” del New York Civil Rights Law, encontramos las secciones 50 y 51. La sección 50 señala:

“50. Right of privacy. A person, firm or corporation that uses for advertising purposes, or for the purposes of trade, the name, portrait or picture of any living person without having first obtained the written consent of such person, or if a minor of his or her parent or guardian, is guilty of a misdemeanor”³⁹.

*50. Derecho a la privacidad. Una persona, física o jurídica que utilice para fines publicitarios o comerciales, el nombre, retrato o fotografía de cualquier persona viva sin haber obtenido antes el consentimiento por escrito de dicha persona, o si es menos de su padre o tutor, es culpable de falta.*⁴⁰

Como vemos, esta sección está relacionada con el punto 6 del artículo 7º, dentro del Capítulo II “De la Protección civil del honor, de la intimidad y de la propia imagen” de la española Ley Orgánica 1/1982 de 5 de mayo de protección civil al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen. En la sección 51 se detalla la anterior sección e indica específicamente como se protege este derecho a la privacidad.

En cuanto a los derechos de propiedad intelectual, en el derecho estadounidense, se dividen en cuatro áreas, cada una de ellas con sus propias normas. Estas áreas son: copyright, la marca registrada, secreto profesional y las patentes. En esta ocasión, vamos a centrarnos en el copyright que protege los trabajos creativos, los llamados trabajos originales de autor (*original works of authorship*)⁴¹, como por ejemplo las fotografías. Las leyes del copyright son federales, no estatales. Estas leyes se condensan en el Título 17 del Código de los Estados Unidos. El Congreso estableció leyes concernientes al copyright y a las patentes en 1791 y desde entonces se revisan y actualizan continuamente.

³⁹ NEW YORK STATE LEGISLATURE (en línea) <http://public.leginfo.state.ny.us/> [consultado el 22 de abril de 2014].

⁴⁰ Traducción de la autora.

⁴¹ DIGITAL MEDIA LAB PROJECT (en línea) <http://www.dmlp.org/legal-guide/intellectual-property> [consultado el 23 de abril de 2014]

Este Título 17 comienza señalando que la Constitución de los Estados Unidos en su Título Primero Sección 8 dice:

*The Congress shall have Power ...To promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries*⁴².

La fotografía se encuentra en el grupo de Pinturas, gráficos y trabajos esculturales. No es necesario solicitar una prueba de copyright, los derechos de autor van implícitos en la obra, el único requisito es que esta sea original.

Por otra parte, el abogado Bert P. Krages II señala en su guía acerca de los derechos de los fotógrafos que cualquiera puede tomar fotografías en cualquier lugar público o donde el fotógrafo tenga permiso para tomar la fotografía. También expone una lista en la que consigna que es legal tomar fotos de accidentes e incendios, niños, celebridades, puentes e infraestructuras, edificios comerciales y residenciales, herramientas industriales y públicas, transportes, actividades criminales, sindicatos y autoridades competentes, si estas se encuentran en lugares públicos⁴³.

Como vemos, el sistema legal de ambos países es completamente distinto, si bien ambos protegen al fotoperiodista en dos direcciones:

- 1.- Amparándolo en la libertad de expresión y prensa.
- 2.- Garantizando la propiedad intelectual de su obra (si bien en España se corre el riesgo de que la obra fotoperiodística sea calificada como *mera fotografía*).

⁴² TITULO 17 DEL CÓDIGO DE EEUU (en línea) <http://www.copyright.gov/title17/circ92.pdf> Diciembre de 2011 [consultado el 23 de abril de 2014]

⁴³ KRAGES II, Bert P.: *The photographer's right*, 2006 (en línea) <http://www.krages.com/ThePhotographersRight.pdf> [consultado el 22 de abril de 2014]

3.4.4 Ética y Códigos deontológicos del fotoperiodismo

En primer lugar, y después de ver la legislación en epígrafes anteriores de posible aplicación a la fotografía debemos estudiar qué son y en que consisten los códigos deontológicos:

*Son recomendaciones y pautas éticas hechas públicas por colectivos y entidades sociales.*⁴⁴

Hugo Aznar señala acertadamente que existe una responsabilidad individual y social de los receptores, o mejor dicho, de los espectadores de los medios de comunicación, ya que este consumidor es el que *determina el éxito o el fracaso de unos medios u otros, de unos contenidos u otros*⁴⁵. Ello supone que sea necesario una ética de los usuarios que incluya formación, actitud crítica, concienciación, derecho a la información, a la participación y responsabilidad⁴⁶. Pero, por supuesto, los medios deben poner en marcha los famosos mecanismos de autorregulación para que cumplan su función de información y entretenimiento.

Estos mecanismos de regulación son códigos, estatutos de redacción defensores del receptor, códigos deontológicos, libros de estilo, consejos de prensa y audiovisuales, etcétera⁴⁷. Gracias a estos mecanismos, se completa la función reguladora del Estado con recomendaciones más específicas para cada profesión o *gremio*, en este caso en fotoperiodismo. Volviendo a Aznar, deja claro que la autorregulación no tiene nada que ver con la censura o mucho menos la autocensura que es especialmente preocupante cuando ocurre en los medios, es decir, lo propios informadores condicionan su labor cualificada como informadores o comunicadores por miedo a las repercusiones negativas que sobre ellos pueda tener su trabajo⁴⁸. La autorregulación puede servir para mostrar a fotoperiodistas y fotógrafos como ejercer su profesión con responsabilidad y ética de cara a la sociedad y al receptor.

⁴⁴ AZNAR, Hugo: *Ética de la comunicación y nuevos retos sociales. Códigos y recomendaciones para los medios*. Barcelona. Paidós. Papeles de comunicación, 2005.

⁴⁵ Ídem. Pág. 23

⁴⁶ Este derecho a la participación también puede ser una buena manera de mostrar actitud crítica, por ejemplo, a través de las cartas al director.

⁴⁷ AZNAR, Hugo: *Ética de la comunicación...* Op. Cit. pág. 27

⁴⁸ Ídem. pág.30

Fue en Estados Unidos donde precisamente surgieron los primeros códigos éticos, a tenor de algunos periódicos sensacionalistas surgidos a finales del siglo XIX. El primero fue el Código de la Asociación de Editores de Kansas de 1910. Le siguieron el de Missouri (1921) y Oregón (1922), si bien en 1913 se adopta el “Credo de la Prensa Industrial”, un código ético colectivo. El más importante de estos códigos colectivos fue el creado por la Sociedad Americana de Editores de Periódicos llamado “Cánones del Periodismo” que en 1975 se rebautizó como “Declaración de principios de la American Society of News Editors”, aún vigente con algunas modificaciones.⁴⁹ En el origen de la autorregulación y la ética periodística se encuentran también aquellas normas éticas consensuadas por periodistas como la “Carta de deberes profesionales de los periodistas” (1918, Sindicato Nacional de Periodistas de Francia), o el “Código de Ética” (1926, Sociedad de Periodistas profesionales de Estados Unidos).

Tras la II Guerra Mundial destaca la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, de la que ya hemos hablado en este capítulo, y que sirvió desde entonces como base para inspirar nuevos códigos éticos⁵⁰.

En 1983, y también con vocación claramente internacional, nacen los “Principios Internacionales de Ética Profesional del Periodismo” de la UNESCO que consigna un total de diez puntos. El primer punto señala el derecho del pueblo a una información verídica; el segundo incide en la adhesión del periodista a la realidad; el tercero hace referencia la responsabilidad social del periodista; el cuarto a la integridad profesional del periodista; el quinto al acceso y participación del público; el sexto al respeto de la vida privada y de la dignidad del hombre; el séptimo al respeto del interés público; el octavo al respeto de los valores universales y la diversidad de las culturas; el noveno La eliminación de la guerra y otras grandes plagas a las que la humanidad confronta; y el décimo, es la promoción de un nuevo orden mundial de la información y la comunicación⁵¹. Este código concreta vagamente como conseguir estos principios que

⁴⁹ Ídem pág. 36

⁵⁰ AZNAR, Hugo: *Ética de la comunicación...* Op. Cit. pág.38

⁵¹ UNESCO: *Código de ética*, 20 de noviembre de 1983 (en línea) http://www.editorialdigitaltecdemonterrey.com/materialadicional/p002/cap1/el_unesco.pdf [consultado el 23 de abril de 2014]

promulga: se trata de normas éticas muy generales, en las que no cabe el desacuerdo ya que por consenso la sociedad las adopta como *políticamente correctas*.

Por otro lado, el primer código ético periodístico en España fue el del Colegio de Periodistas de Cataluña en 1992, y en 1993 llegó el de la Federación de Asociaciones de Periodistas de España (FAPE), aplicable a todo el territorio⁵².

Por otro lado, las claves de la etapa actual en lo que a la ética y comunicación se refieren son cuatro:

1. Históricas: la caída del muro de Berlín en 1989 permitió nuevos horizontes de libertad. En España también influyó el fin de la dictadura franquista. Sin embargo, como contraposición, surgen nacionalismos excluyentes o conflictos étnicos como la guerra de la Antigua Yugoslavia.

2. Económicas: están relacionadas con la globalización y los grandes grupos de comunicación, que ejercen un poder desmesurado en nuestra sociedad, así como la búsqueda del beneficio por parte de esas grandes corporaciones.

3. Tecnológicas: si lo ponemos en relación con el fotoperiodismo tienen que ver con las nuevas posibilidades de edición que ofrece la informática hoy en día, y que pueden generar controversia acerca de si deben o no usarse, y cuándo y dónde. Podemos citar dentro de este punto, el caso de Paul Hansen quién ganó el prestigioso premio World Press Photo de 2012 con una fotografía que muestra a dos niños amortajados camino de su entierro en Gaza. La instantánea generó polémica debido a que, en un principio, se dijo en algunos foros que se trataba de una instantánea formada por el acople de fotos tomadas en distintos momentos. Si bien esta acusación resultó ser falsa, tal y como confirmó el propio World Press Photo, se admitió que había existido un cierto retoque en la imagen para mejorar la luz, como puede observarse en la fotografía⁵³.

⁵² AZNAR, Hugo: *Ética de la comunicación...* Op. Cit. pág.33

⁵³ Europa Press: *El World Press Photo endurece sus normas para evitar retoques*. El País, 9 de diciembre de 2013 (en línea) http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/09/actualidad/1386596912_256776.html [consultado el 23 de abril de 2014]

⁵³ AZNAR, Hugo: *Ética de la comunicación...* Op. Cit. pág.33

4. Sociales: la sociedad avanza así que la ética debe responder y asumir esos nuevos retos que esta le impone.

Según Aznar, hay diez rasgos que se aprecian en los códigos éticos y que podemos aplicar perfectamente al área del fotoperiodismo, especialmente el de reconocimiento del contexto exigente y complejo del trabajo actual en los medios (crisis, precarización del *freelance*), refuerzo del ideal de compromiso ético del periodista, y promoción de un periodismo movilizador (si una imagen “vale más que mil palabras” esta debe denunciar injusticias y concienciar en la medida de lo posible al receptor).

A continuación veremos cómo debe de actuar el profesional de la información, en este caso el fotoperiodista, ante las **catástrofes naturales**.

Cuando hablamos de catástrofes naturales nos referimos a terremotos, incendios, huracanes, tifones, tsunamis, etc. Es decir, situaciones provocadas por la naturaleza y que suelen causar un elevado número de víctimas mortales. En este estudio, no contemplamos aquellas catástrofes provocadas por el ser humano, como por ejemplo incendios provocados o fugas nucleares), si bien algunos autores coinciden en que cada vez más estas catástrofes están favorecidas por la acción humana⁵⁴.

En el caso de que se de una catástrofe natural es muy importante por un lado, la información oficial como la facilitada por los medios y no debería producirse el ocultamiento de dicha información. No obstante, en cuanto a fotografía, ¿a qué normas éticas, debemos atenernos? Hay que tener en cuenta que la imagen de una catástrofe puede ser muy controvertida e impactante; sobre todo, habrá que tener especial cuidado a la hora de mostrar el dolor de las víctimas, el dolor ajeno. Por ejemplo, en el caso del terremoto de Haití de enero de 2010, tanto The New York Times como El País trataron este dolor de las víctimas desde una óptica muy similar, recurriendo a mostrarlo a través de escenas de desesperación en medio de saqueos o cadáveres amontonados en las calles de Puerto Príncipe.

⁵⁴ PÉREZ DE ARMIÑO: Karlos: *Catástrofe*, Diccionario de Acción Humanitaria y Cooperación al Desarrollo. Hegoa, Universidad del País Vasco, 2005-2006 (en línea) <http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/30> [consultado el 23 de abril de 2014].

Una vez que se produce la catástrofe, los fotoperiodistas llegan a la *zona cero* hay que respetar, por un lado a los *testigos directos* ya que pueden encontrarse en estado de shock, y, por otro lado, estos profesionales pueden ponerse en riesgo a sí mismos o dificultar las tareas de rescate⁵⁵. De este modo, en ningún caso el profesional (entiéndase fotógrafo o periodista) debe aprovecharse del dolor ajeno para obtener una mejor imagen.

En España, el Consell de l'Audiovisual de Catalunya (CAC) planteó una serie de recomendaciones acerca de cómo actuar a la hora de cubrir una catástrofe natural. Este documento comienza enunciando tres principios básicos:

1. Libre acceso y difusión de la información.
2. Cooperación entre las autoridades y los profesionales de los medios.
3. Respeto a la dignidad de las personas.

Si bien los dos primeros son de gran importancia, es la tercera recomendación la que más nos interesa por estar relacionada con el tratamiento humano del dolor ajeno: el fotógrafo debe tener en cuenta y respetar el estado de sufrimiento de una víctima tras una catástrofe natural. El CAC va más allá y desarrolla una serie de recomendaciones dirigidas a los profesionales de la información audiovisual.⁵⁶ Del total de estas dieciocho recomendaciones, hemos seleccionado seis, por estar especialmente relacionados con el fotoperiodismo:

1. Conviene tener siempre presente que no es aceptable formular requerimientos a las víctimas en circunstancias inadecuadas, cuando no dispongan de libertad efectiva de elección o decisión o cuando puedan ver incrementado por cualquier motivo su sufrimiento. Se hace imperativo respetar su derecho a lo privado.

2. Se debe evitar, en general y hasta donde sea posible, recurrir a la participación de menores.

⁵⁵ AZNAR, Hugo: *Ética de la comunicación...* Op. Cit. pág.90

⁵⁶ Además de recomendaciones dirigidas a autoridades, empresas audiovisuales y a la consideración general.

Dentro de este estudio, podemos encontrar algunas portadas en las que la fotografía principal tiene como protagonista a un menor. En el caso de El País, podemos mostrar como ejemplos la portada del 16 de enero de 2010, correspondiente al terremoto de Haití, y la del 27 de julio de 2011, que tiene que ver con la sequía que asoló el país:



Ambas fotografías se insertan siguiendo la maquetación típica de las portadas de El País: una sola imagen, normalmente centrada y a tres o más columnas. Además, las fotografías muestran primeros planos de niños y a la vez, el dolor de esos menores. Desde luego, ambas fotos tratan el dolor ajeno de distinta manera. Mientras la imagen del niño haitiano muestra un niño que acaba de ser rescatado, la foto del niño Somalí es más impactante. Volvemos a la gran pregunta ¿cuál es la intención del medio impreso al mostrar el sufrimiento de estos niños? ¿Sensibilizar?

4. Resulta recomendable, en el tratamiento de las tragedias, evitar cualquier efecto o recurso que tenga una función preferentemente espectacularizadora.

Como ya hemos visto, el debate entre las nuevas tecnologías en el campo de la edición gráfica es un debate constante. En párrafos anteriores, comentábamos la fotografía de Paul Hansen, ganadora del World Press Photo y que había sido retocada, especialmente para mejorar la luz, etcétera, y tras repasar las portadas seleccionadas en ambos

periódicos, podemos mostrar una peculiar portada de *The New York Times* del día 22 de noviembre de 2010, en la que parece que se ha aplicado algún tipo de filtro a las imágenes, propio de cámaras lomográficas o del tipo que se aplica en redes sociales como *Instagram*:



Al investigar en la web acerca de estas cuatro imágenes, se confirma que fueron tomadas con un *Iphone* y procesadas a través de la aplicación *Hipstamatic*. Parece ser que los fotoperiodistas están recurriendo cada vez a las cámaras de los *smartphones* para contarnos la guerra a través de imágenes. Ello ya lo vimos en el capítulo 2, epígrafe 2.3.3.8, cuando se narraba el trabajo del joven fotoperiodista de Magnum Michael Christopher Brown y desde luego, podemos concluir que *The New York Times* es un periódico centenario que se adapta muy bien dando espacio a las últimas tendencias que permiten el avance de la fotografía.

6. No deberían obtenerse ni se tendrían que emitir primeros planos o planos cortos de personas heridas, en estado de choque o en situación de sufrimiento. En cualquier caso, nunca sin su consentimiento explícito.

Es difícil saber si se pregunta o no a los protagonistas de una imagen que acaban de vivir una situación dramática, como puede ser una catástrofe natural o un atentado. Lo

cierto es que en los dos periódicos que aquí se estudian se recurre a este tipo de imágenes. Un ejemplo es la portada de *The New York Times* del 23 de febrero de 2005 y la del 14 de enero de 2010 en *El País*. Ambas se refieren a catástrofes naturales:



7. Es preciso poner mucha atención en la reutilización de imágenes de archivo sobre sucesos trágicos, dado que pueden evocar bruscamente situaciones de sufrimiento intenso a mucha gente. En cualquier caso, estas imágenes tendrían que estar preferentemente despersonalizadas y no invocar tragedias personales si no es imprescindible.

Por ejemplo, el 19 de marzo de 2008, *The New York Times* utilizó como fotografía principal de portada una imagen de archivo de la guerra de Irak para recordar que cinco años después del inicio de esta guerra, aún quedaban tropas americanas luchando. La fotografía muestra en primer plano un soldado muerto, al que sus familiares podrían reconocer perfectamente.



17. Las imágenes de dolor referentes a tragedias producidas lejos del ámbito inmediato de referencia de los medios que las emiten se deben usar poniendo también especial atención evitando causar, a través de flagrantes diferencias de trato, un efecto de banalización del sufrimiento de los "demás" en contraste con el sufrimiento de proximidad. A menudo las imágenes que reflejan hambre, pobreza o dolor en los países pobres afectados por catástrofes pueden movilizar hacia la solidaridad, pero en ocasiones también pueden estereotipar su visión y ocasionar un daño moral.

Para comentar este epígrafe, solo hace falta ver las imágenes de los terremotos acaecidos en Italia y compararlos con los de Irán o Haití (por citar dos países "pobres" en los que han tenido lugar terremotos de gran magnitud). Especialmente, se mostró con crudeza el sufrimiento de las víctimas haitianas en ambos periódicos. ¿Podemos señalar que esto ha contribuido a estereotipar la visión de los ciudadanos de Haití? Habría que realizar un estudio para poder corroborarlo científicamente, si bien sabemos que la movilización y la ayuda prestada por España y Estados Unidos (por citar los dos países de procedencia de los periódicos que en este estudio tratamos) fueron ingentes: Estados Unidos envió 100 millones de dólares, buques, portaviones, marines etc. mientras que España envió tres millones de euros y tres aviones hércules con ayuda humanitaria. Además, la Cruz Roja española envió 50 toneladas de comida e Inditex aportó dos

millones de euros⁵⁷. Mientras que, para el terremoto de 2003, Estados Unidos envió 200 socorristas y España plantas potabilizadoras y hospitales de campaña⁵⁸.

Y, por último, podemos citar las recientes (febrero de 2014) y extensas **Recomendaciones éticas y deontológicas para el tratamiento periodístico y mediático de catástrofes** de la Asociación de la Prensa de Madrid (APM). Tras la introducción en el primer capítulo, el segundo capítulo (Concepto y terminología) comienza señalando la importancia de la libertad de expresión y el artículo 20.d de la Constitución española, que ya hemos comentado; y una discusión acerca de las acepciones de la palabra catástrofe, en la que incluye las catástrofes naturales y también las causadas por el hombre, englobando así el terrorismo y los conflictos bélicos. Un poco más adelante, en el punto 3.1 de este código (dentro del capítulo cuarto El tratamiento informativo) se habla del *compromiso con la verdad* y señala: *Si se dispone de imágenes, la veracidad no está puesta en duda*⁵⁹. Hasta aquí de acuerdo. Sin embargo, la cuestión sigue siendo ¿qué imágenes se deben mostrar?

Ya en el punto 4, (dentro del capítulo cuarto), referido al tratamiento informativo en relación con las víctimas, se hace referencia directa a la cuestión de las imágenes de víctimas de catástrofes:

*Las imágenes de víctimas identificables pueden afectar gravemente a su intimidad. Su utilización repetitiva ahonda gratuitamente (ya no es novedad) la afcción de la intimidad*⁶⁰.

Este epígrafe nos da una pista acerca de cuándo publicar o no esas imágenes que muestran dolor: no se deben mostrar aquellas que permitan identificar a una víctima. Obviamente, eso no se cumple en algunas ocasiones, sólo tenemos que volver unas

⁵⁷ *Reacciones y ayuda tras el terremoto de Haití*
http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Reacciones_y_ayuda_tras_el_terremoto_de_Hait%C3%AD_de_2010#Espa.C3.B1a [consultado el 28 de abril de 2014]

⁵⁸ *La ayuda internacional comienza a llegar a Irán tras el terremoto que ha dejado más de 200.000 muertos.* http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-27-12-2003/sevilla/Ultima/la-ayuda-internacional-comienza-a-llegar-a-iran-tras-el-terremoto-que-ha-dejado-mas-de-20000-muertos_181188.html#
ABC de Sevilla, 27 de diciembre de 2003 [consultado el 28 de abril de 2014]

⁵⁹ Asociación de la Prensa de Madrid: *Recomendaciones éticas y deontológicas para el tratamiento periodístico y mediático de catástrofes*. Febrero 2014.

⁶⁰ Ídem.

páginas atrás para ver, por ejemplo, en la portada del 14 de enero de 2010, el rostro perfectamente reconocible de una mujer segundos después del terremoto de Haití.

13/09/12

Kiosko y Más - El País - 14 ene 2010 - Page #1



EL PAÍS
EL PERIÓDICO GLOBAL EN ESPAÑOL

DECENAS DE MILES DE FALLECIDOS EN LA PEOR TRAGEDIA EN LATINOAMÉRICA
Muerte, dolor y caos en Haití
"Casas, escuelas, hospitales, el Parlamento, todo destruido...", relata el presidente René Preval • El cuartel de la ONU se derrumba con un centenar de empleados

El Supremo sentencia que no es delito hablar con Batasuna

Vic impide de tapadillo que los 'sin papeles' se empadronen

DISFRUTAR ES SENTIR QUE ACABA LA LINEA CONTINUA

DISFRUTAR ES SENTIR QUE ACABA LA LINEA CONTINUA

elpais.kioskomas.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.aspx?issue=2317201001140000000...

1/1

En el punto 7 *A modo de síntesis* (también del capítulo cuarto) encontramos una nueva referencia a la imagen:

Ha de prestarse especial atención al recurso a imágenes de las víctimas y evitar su posterior utilización de modo reiterativo. De manera muy especial este criterio resulta de aplicación en aquellos casos en los que las propias víctimas así lo solicitan.

Y por último, una recomendación general para periodistas y fotógrafos:

No resulta conforme a la ética profesional la utilización de estas situaciones como medio para aumentar el número de lectores o las audiencias, sin perjuicio de atender a la mayor demanda de noticias.

Pasemos a ver ahora las recomendaciones a propósito de los **corresponsales en situaciones de riesgo**, como pueden ser los fotoperiodistas desplazados en zonas de conflicto bélico. La primera consideración que debemos tener en cuenta es que la información dentro de un conflicto bélico es también motivo de lucha. Volviendo a Hugo Aznar, este autor señala algunas interesantes anécdotas en las que el control de la información ha ido parejo al manejo de la propaganda, casi siempre por parte del bando ganador. De este modo, relata que en la I Guerra del Golfo (1991) tan solo la CNN pudo permanecer en Bagdad, así como la versión acerca del primer bombardeo aéreo sobre esta ciudad iraquí que dio un piloto: “es el más bello fuego artificial que he visto después de la fiesta nacional”⁶¹.

Como podemos imaginar, los fotoperiodistas en situación de conflicto bélico viven la guerra casi como un soldado más, pero sujeto a fuertes restricciones, incluso a la censura, lo cual nos lleva a pensar que hay quien decide cómo una guerra debe ser percibida por la opinión pública. Aznar señala que a veces incluso *se sustituye la información del conflicto por la película de guerra*, especialmente a propósito de la II Guerra del Golfo, en 2003, en la que los tanques llevaban incorporados su propia cámara de video⁶². Así, la guerra debe ser *correcta*, que parezca que *no se producen más víctimas civiles que aquellas inevitablemente causadas por daños colaterales*⁶³. Sin embargo, ¿qué deben hacer los fotoperiodistas? ¿deben fotografiar esa guerra limpia o el conflicto tal y como es, desde el punto de vista de la honestidad y la ética? Desde luego, el fotoperiodista debería optar por la segunda opción, si bien a muchos les ha costado la vida. A fecha de mayo de 2014, un total de veintiséis profesionales de medios de comunicación (periodistas, fotógrafos, cámaras, etc.) han muerto en conflictos bélicos, según la Federación Internacional de Periodistas⁶⁴. Por esta razón, deben desarrollarse códigos deontológicos y normas para amparar a estos profesionales.

⁶¹ AZNAR, Hugo: *Ética de la comunicación...* Op. Cit. pág.157

⁶² Ídem. pág.157

⁶³ Ídem pág.161

⁶⁴ IFJ-SAFETY: *Journalists and media staff killed in 2014* (en línea) <http://ifj-safety.org/en/killings/killed> [consultado el 28 de abril de 2014]

En primer lugar, podemos citar el **Artículo 79 del Protocolo I adicional a los Convenios de Ginebra de 1949 relativo a la protección de las víctimas de los conflictos armados internacionales, 1977**:

1. Los periodistas que realicen misiones profesionales peligrosas en las zonas de conflicto armado serán considerados personas civiles en el sentido del párrafo 1 del artículo 50.
2. Serán protegidos como tales de conformidad con los Convenios y el presente Protocolo, a condición de que se abstengan de todo acto que afecte a su estatuto de persona civil y sin perjuicio del derecho que asiste a los corresponsales de guerra acreditados ante las fuerzas armadas a gozar del estatuto que les reconoce el artículo 4, A.4) del III Convenio.
3. Podrán obtener una tarjeta de identidad según el modelo del Anexo II del presente Protocolo. Esa tarjeta, que será expedida por el gobierno del Estado del que sean nacionales o en cuyo territorio residan, o en que se encuentre la agencia de prensa u órgano informativo que emplee sus servicios, acreditará la condición de periodista de su titular⁶⁵.

En cuanto a los **códigos deontológicos**, en primer lugar, podemos citar a los documentos y códigos elaborados por la Federación Internacional de Periodistas (FIP). En su web se definen como *la mayor organización mundial de periodistas*. Fundada en 1926, recibió un nuevo impulso en 1946 y adquirió su forma actual en 1952. Hoy representa a unos 600.000 periodistas de más de un centenar de países. Su misión, también de acuerdo a su web es:

La FIP promueve acciones internacionales en defensa de la libertad de prensa y la justicia social, con el apoyo firme, libre e independiente de los sindicatos de periodistas.

⁶⁵ INTERNATIONAL COMMITTEE OF THE RED CROSS: *Recursos: Protocolo I adicional a los Convenios de Ginebra de 1949 relativo a la protección de las víctimas de los conflictos armados internacionales, 1977* (en línea)
<http://www.icrc.org/spa/resources/documents/misc/protocolo-i.htm#22>[consultado el 28 de abril de 2014]

La FIP se opone a todo tipo de discriminaciones y condena el uso de los medios de comunicación como propaganda o para promover los conflictos y la intolerancia.

La FIP cree en la libertad de expresión política y cultural y defiende la acción sindical y otros derechos humanos elementales.

La FIP apoya a los periodistas y a sus sindicatos, cuando luchan por sus derechos profesionales y sectoriales, y ha creado el Fondo de Seguridad Internacional que provee ayuda humanitaria para los periodistas que lo necesitan.

La política de la FIP se decide en sus congresos trianuales y su trabajo estable se lleva a cabo mediante su Secretariado, que tiene su sede en Bruselas, bajo la dirección del Comité Ejecutivo elegido en su último Congreso. (El último Congreso se celebró en Dublín entre el 4 y el 7 de junio de 2013)⁶⁶.

En 1990, la FIP publicó el **Manual de Seguridad para periodistas** y más tarde en 2003 el **Código Internacional Profesional para el Ejercicio Seguro del Periodismo**. El Manual comienza señalando que “no existen precauciones contra los francotiradores, las balas perdidas, los coches bomba o los secuestros ya que trabajar en una zona conflictiva presenta miles de peligros potenciales para un periodista. Permanecer vivo, evitar ser herido, encarcelado o expulsado y conseguir, sin embargo, el reportaje es casi una proeza”⁶⁷.

⁶⁶ FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE PERIODISTAS: *Misión de la Federación Internacional de Periodistas* (en línea) <http://www.ifj.org/es/about-ifj/mision-statement/> [consultado el 28 de abril de 2014]

⁶⁷ AZNAR, Hugo: *Ética de la comunicación...* Op. Cit. pág.175

Todas las recomendaciones que conforman el documento se agrupan en siete categorías principales que son:

- 1.- No meterse en problemas
- 2.- Antes de abandonar la base central.
- 3.- Conocer el lugar de destino.
- 4.- Mientras se encuentre allí.
- 5.- Qué vestir y qué llevar.
- 6.- El viaje.
- 7.- Qué vestir y qué llevar.

Por otro lado, en el Código Internacional Profesional de la FIP, ya se habla de medidas para proteger a los periodistas, tanto del fuego cruzado inevitable como de “criminales, terroristas o agentes del Estado”.

Estas medidas son las siguientes:

- 1.- Preparación adecuada, formación y protección social.
- 2.- Los profesionales de los medios deben estar informados e informarse acerca del territorio político, físico y social en el que están trabajando.
- 3.- Las organizaciones de los medios deben cuidarse de correr riesgos por obtener una ventaja comercial, fomentando en cambio la cooperación entre los periodistas cuando existan condiciones potencialmente peligrosas.
- 4.- Nadie ha de interferir en los medios de comunicación.

En este Código se insta a las autoridades públicas, medios y agencias a velar por la seguridad de los profesionales en situaciones de riesgo.⁶⁸

Siguiendo este repaso a través de los códigos deontológicos, cabe citar la “Carta sobre la seguridad de los periodistas en zonas de conflicto y tensiones” firmada por Reporteros sin Fronteras en 2002. Esta Carta, que consta de 8 principios recuerda al Manual de Seguridad para Periodistas de la FIP de 1990 pero introduce novedades

⁶⁸ AZNAR, Hugo: *Ética de la comunicación...* Op. Cit. pág.182

como el apoyo psicológico y la protección jurídica en virtud del ya comentado artículo 79 del Protocolo Adicional I de la Convención de Ginebra.

Estos 8 principios son los siguientes:⁶⁹

- 1.- El compromiso
- 2.- El pleno acuerdo
- 3.- La experiencia
- 4.- La preparación
- 5.- El equipo
- 6.- El seguro
- 7.- El apoyo psicológico
- 8.- La protección jurídica

Tristemente, no han sido pocos los fotoperiodistas que han fallecido cubriendo conflictos, que han arriesgado su vida y la han perdido. Este es el caso del fotógrafo español Juan Antonio Rodríguez que además, pertenecía a la agencia, *escuela*, Cover, de la que ya hemos hablado. Juancho, como se le conocía cariñosamente, tenía programado un viaje a América Latina junto a Maruja Torres para realizar un reportaje acerca de los jesuitas en el sur del continente americano para *El País Semanal* en el año 1989. Sin embargo, en la escala programada en Panamá ambos informadores se encuentran con la invasión de este país por parte de tropas estadounidenses y *El País* les da órdenes de cubrir lo que en aquel momento estaba sucediendo. Juan Antonio Rodríguez, junto a otros dos fotógrafos, en dos coches intentan fotografiar los tanques de los soldados americanos que se dirigen hacia el hotel y que comienzan un fuego cruzado disparándose entre sí, pues ambos piensan que el otro tanque pertenece a los soldados panameños. En medio de esta confusión, se encontraban los fotógrafos, entre ellos Shovel, un experimentado fotógrafo especializado en conflictos bélicos; quizá por la inexperiencia o la mala suerte, una de estas balas atravesó el objetivo de la cámara y la frente de Juancho, que falleció en aquel momento⁷⁰. Por ello, existe otro punto que ningún código ético recoge que es el miedo y que, como señala, sin tapujos, Gervasio Sánchez: *el miedo es el mejor antídoto contra la estupidez, con lo cual si no sientes*

⁶⁹ REPORTEROS SIN FRONTERAS: Carta sobre la seguridad de los periodistas en zonas de conflicto y de tensiones, Marzo de 2002. <http://es.rsfs.org/IMG/doc-1291.pdf> [consultado el 28 de abril de 2014]

⁷⁰ Entrevista de Alicia Parras a Miguel González el 16 de julio de 2013.

*miedo es que estés loco y tienes que ir directamente al manicomio. Yo creo que es importante sentir miedo y el miedo debe ser un buen antídoto contra la estupidez y hacer tonterías. Quién no ha tenido miedo en una guerra es que está mintiendo o vacilando, está contando una película o es un insensato; entonces, si esto es así lo mejor es que no te vayas a una guerra con él. Después, lo que te puede pasar es que te pueda resultar un viaje más accidentado que con alguien que verdaderamente admite que en la guerra se pasa mucho miedo*⁷¹.

A continuación, pasemos a ver las recomendaciones y códigos que pueden aplicarse a los profesionales del fotoperiodismo en el caso de **atentados terroristas**.

Hay que tener en cuenta, que en numerosas ocasiones, los propios grupos terroristas cuentan con sus propios medios de comunicación afines por lo que el atentado puede servir incluso como publicidad y como modo de llamar la atención. Además, los periodistas pueden convertirse en blanco fácil para los terroristas. Un triste ejemplo conocido por todos es el narcoterrorismo mexicano, conformado por los cárteles de la droga, y que se ensaña día a día con periodistas y fotoperiodistas, de hecho, es raro no encontrar noticias en las que se hable de fotógrafos asesinados.

A propósito del terrorismo español, cuyo máximo exponente es la banda terrorista ETA⁷², en 2001 y como resultado del seminario “El terrorismo contra los medios informativos” nace el 14 de septiembre de 2011 la “Declaración de Bilbao. Unos medios libres son fundamentales en democracia”⁷³. Esta declaración se centra especialmente en el derecho y necesidad de los profesionales de la información a llevar a cabo su actividad *de una manera segura y libre, sin riesgo de ser amenazados, acosados o atacados*. Del mismo modo, *condena los ataques a la prensa libre y se solidariza con periodistas y medios del País Vasco*⁷⁴.

⁷¹ Entrevista de Alicia Parras a Gervasio Sánchez el 2 de julio de 2012.

⁷² Véase capítulo 4 en el que se repasa el tratamiento de las fotografías principales de portada relacionadas con atentados de ETA

⁷³ Como señala Aznar en la página 195 de su libro, desafortunadamente, esta declaración no obtuvo demasiada repercusión por coincidir con los atentados del 11-S.

⁷⁴ EL PAÍS: *Unos medios libres son fundamentales en democracia. Texto íntegro de la resolución contra el terrorismo*, 15/09/2001 (en línea) http://elpais.com/diario/2001/09/15/espana/1000504815_850215.html [consultado el 29 de abril de 2014]

También en 2001, nace de manos de RTVE “Reflexiones sobre los medios de comunicación y el terrorismo” que consta de siete principios básicos⁷⁵:

- I. Introducción.
- II. El silencio no es rentable.
- III. Sobre la neutralidad.
- IV. La información, instrumento contra el terrorismo.
- V. El problema del lenguaje mimético.
- VI. La difícil coexistencia de algunos derechos.
- VII. Información y tragedias personales o colectivas.

Aunque algunos aspectos de este texto han sido criticados (como por ejemplo que fuese el 11-S y no los treinta años de terrorismo etarra los que motivasen su elaboración; o las supuestas faltas de ortografía y gramática, y la escasez de fuentes, citas y referencias incorrectas ⁷⁶), lo cierto es que hay puntos interesantes y necesarios como el número II “El silencio no es rentable”, que señala: *el silencio y la ocultación no sólo no resuelve el problema del terrorismo, sino que incluso puede contribuir a su agravamiento.*

Esta sentencia, puede ser aplicada al fotoperiodismo, pues siempre existe la controversia acerca de si mostrar o no determinadas imágenes de un acto terrorista. Tengamos en cuenta que esta declaración es del año 2001, cuando aún no existían redes sociales. Hoy en día es casi imposible no toparse con alguna imagen tras un atentado en alguna red social. Así, el “silencio informativo” es, afortunadamente, cada día más difícil de lograr. Por ejemplo, tras los atentados de Boston del año 2013, apenas unos minutos después de producirse este acto terrorista, ya veíamos en la red social *Instagram* imágenes tan duras como estas:

⁷⁵ UNIVERSIAD DE SALAMANCA: Documento RTVE sobre normas informativas de noticias sobre el terrorismo (en línea) <http://masterusal.campus-online.org/Archivos/at/DocuRTVE.pdf> [consultado el 29 de abril de 2014]

⁷⁶ AZNAR, Hugo: *Ética de la comunicación...* Op. Cit. pág.199



Poco tiempo después de que este lamentable suceso ocurriese, las redes sociales, en este caso *Instagram*, estaban plagadas de imágenes como esta

Desde luego, hoy en día, es cada vez más difícil impedir que imágenes tan terribles como las anteriores vean la luz y se difundan entre millones de usuarios debido a Internet y las redes sociales que, a veces, son incluso manejadas por los grupos terroristas para difundir en la red sus crímenes, es el caso del narcoterrorismo mexicano o del conocido como Estado Islámico (ISIS) que ha colgado videos de las horribles decapitaciones a periodistas ingleses y norteamericanos como Steven Sotloff o James Foley en *Youtube*. Lo anterior no hace sino poner sobre la mesa nuevos debates: puede que los medios ya no decidan tanto que se emite o difunde, sino que quizá, su papel radicaré en decidir sí en su espacio (web, canal, red social) quieren mostrar o no esos videos al completo aunque el espectador tendrá la última palabra⁷⁷.

⁷⁷ Y las redes sociales también tienen el poder de eliminar esos videos o imágenes por considerar que el contenido viola alguna de sus políticas.

Por otra parte, en el punto VII se hace referencia a las imágenes que no se deben mostrar: *se ha de evitar, hasta donde sea posible el recurso a imágenes de víctimas muertas, féretros o personas heridas. No se han de difundir imágenes de funerales y similares sin contar con el consentimiento implícito de los familiares.* Aunque estamos hablando de un documento elaborado por un medio audiovisual, ello sería extrapolable a la prensa gráfica, si bien esta recomendación no siempre se cumple. Un ejemplo es el caso de las portadas de *The New York Times* y de *El País* referentes al 11-M, en las que vemos precisamente personas heridas tras el atentado.



Curiosamente, el tratamiento de las imágenes referentes al 11-S en ambos periódicos fue completamente diferente en el atentado de Nueva York fueron fotografías casi simbólicas, de las Torres Gemelas, y no se mostraron en ningún caso heridos.

El **Fair Publishing Practices Code** de la Asociación de Prensa Católica (CPA) de estados Unidos (2004)⁷⁸, contiene recomendaciones enfocadas a distintos campos de la actividad periodística y publicitaria: prensa escrita, fotografía, *freelancing*, derechos de propiedad intelectual, publicidad, marketing y promoción, conflicto de intereses y procedimientos para reclamar.

Evidentemente, aquel que nos interesa es el dedicado a la fotografía. En resumidas cuentas, este código señala que el fotoperiodismo siempre debe ser fiel a la verdad y objetivo. Los fotógrafos deberían seguir los mismos estándares éticos que los periodistas, si bien, tienen también otras preocupaciones:

A continuación, los puntos en los que la CPA hace hincapié:

- 1.- Ser creíble.
- 2.- Usar fotografías dentro del contexto adecuado.
- 3.- Abstenerse de la “creación” de noticias fotográficas y fotografía documental⁷⁹.
- 4.- Identificar claramente como “foto ilustrativa” las imágenes creadas con ese fin.
- 5.- Evitar siempre que se pueda las fotografías creadas a partir de eventos realizados para el beneficio de los medios (*photo-ops*)⁸⁰, y considerar si tienen valor noticiosa antes de su publicación.
- 6.- Obtener permiso por escrito de las personas físicas cuando las fotos van a ser utilizadas para fines promocionales o publicitarios.
- 7.- Encontrar el modo de fotografiar sin perder el respeto, la cortesía y la flexibilidad con el fotografiado.

Aunque en la primera línea del epígrafe dedicado a la fotografía se habla específicamente del fotoperiodismo, en realidad los últimos dos puntos son bastante generales y se pueden aplicar a la fotografía comercial, artística y de moda. Cabe resaltar la mención en el punto cinco a “los eventos realizados para beneficio de los medios”, y que parece referirse a las ruedas de prensa y las declaraciones pactadas, que cada vez ocupan más espacio en los medios.

⁷⁸ CATHOLIC PRESS ASSOCIATION: *Fair publishing Practices Code*, 2004 <http://ethics.iit.edu/ecodes/node/3846> [consultado el 29 de abril de 2014]

⁷⁹ Este punto se refiere a no orquestar la creación de reportajes di bien señala que en algunos casos se puede permitir la pose de los fotografiados.

⁸⁰ *Photo Opportunity*: término acuñado por Nixon y que tiene una connotación negativa, ya que se refiere a aquellos eventos organizados por políticos o celebridades para ser fotografiados y generar buena prensa.

Otro de los códigos, especialmente referidos a la fotografía, es de la revista **Aperture**, elaborado por Michael Hoffman⁸¹:

- 1.- La fotografía debe llegar al público con el más alto estándar de reproducción: las mejores tintas, papel, diseño, técnicas de impresión y edición deben ser usadas.
- 2.- La fotografía debe ser publicada respetando los deseos del autor, y debe ser reproducida de aquel modo que no sea víctima de intereses comerciales, tendencias del marketing o de la censura.
- 3.- La fotografía debe ser colocada en un contexto que incremente el compromiso ético, intelectual y emocional del espectador.

Por otro lado, conviene recoger el código ético de la **National Press Photographers Association** (NPPA)⁸². En este documento se definen como:

*Una sociedad profesional que promueve el más alto standard en fotoperiodismo, que reconoce la necesidad de las personas de estar informados sobre eventos de carácter público y de ser reconocidos como parte del mundo en que vivimos*⁸³.

Más adelante sugieren, por un lado, nueve recomendaciones o *standards*, y por otro, siete consejos acerca de cómo deberían actuar “idealmente” los fotoperiodistas. Probablemente, este sea el código más completo (en relación al fotoperiodismo) de todos los que hemos visto hasta ahora en este capítulo.

⁸¹ UK ESSAYS: *Responses to digital manipulation (Familiarity media essays)* (en línea): <http://www.ukessays.com/essays/media/responses-to-digital-manipulation-familiarity-media-essay.php> [consultado el 7 de noviembre de 2014]

⁸² NPPA: *Code of Ethics* <http://ethics.iit.edu/ecodes/node/3536> [consultado el 2 de mayo de 2014]

⁸³ Traducción de la autora del original: *The National Press Photographers Association, a professional society that promotes the highest standards in photojournalism, acknowledges concern for every person's need both to be fully informed about public events and to be recognized as part of the world in which we live.*

Pasemos a ver primero cuáles son las nueve recomendaciones:

1. Se preciso y exhaustivo en la representación de los sujetos.
2. Resiste a ser manipulado por las *photo opportunities* preparadas de antemano.
3. Contextualiza cuando tomes fotografías de personas. Evita estereotipos individuales y grupales. Evita impregnar tu trabajo de tus propios prejuicios.
4. Trata a todas las personas con respeto y dignidad. Concede una consideración especial a los sujetos vulnerables y ten compasión con las víctimas de un crimen o tragedia. Introdúctete en los momentos de dolor solo cuando haya una necesidad justificable de que el público lo vea.
5. While photographing subjects do not intentionally contribute to, alter, or seek to alter or influence events.
6. La edición debería mantener la integridad del contenido de las imágenes y del contexto. No manipules las imágenes o añadas que pueda confundir a los receptores de la imagen.
7. No pagues a tus fuentes o a los sujetos a fotografiar ni les recompenses materialmente por la información o participación.
8. No aceptes regalos, favores o compensaciones de aquellos que puedan buscar una cobertura interesada.
9. No sabotees intencionalmente los esfuerzos de otros fotoperiodistas.

Y los siete consejos:

1. Lucha para asegurar que el negocio de lo público es llevado a cabo en público. Defiende el derecho de acceso para todos los periodistas.
2. Piensa de manera proactiva, como un estudiante de psicología, sociología, política y arte para desarrollar una visión única. Trabaja con un apetito veraz por lo que está sucediendo ahora mismo y por los medios audiovisuales contemporáneos.
3. Lucha por un total acceso a los sujetos, recomendando alternativas para las oportunidades superficiales y apresuradas, buscando la diversidad de las opiniones, y trabajando para mostrar los menos populares y conocidos puntos de vista.
4. Evita los compromisos que pongan en riesgo la independencia del trabajo periodístico.

5. Intenta ser humilde al tratar con los sujetos a fotografiar.
6. Respeta la integridad en el momento fotográfico.
7. Intenta ser un ejemplo y cumple con los consejos y recomendaciones expresadas en este código. Cuando te enfrentes a situaciones en las cuales no tengas claro qué es lo correcto, busca el consejo de aquellos que muestren los más altos valores morales de la profesión. Los fotoperiodistas deben siempre reflexionar acerca de la ética que guía su oficio.

3.4.5 La ética en *El País* y en *The New York Times*

Ya hemos visto los códigos y recomendaciones de algunas de las asociaciones, medios y organizaciones de periodistas y fotógrafos, ahora pasemos a ver cuáles son las recomendaciones éticas de los dos periódicos que estamos estudiando: *El País* y *The New York Times*.

3.4.5.1 *The New York Times*

En la web de este diario podemos observar que este cuenta con ciertas pautas éticas así como la definición de su misión y propósito en la sociedad:

“El propósito principal de *The New York Times* es mejorar la sociedad mediante la creación, recopilación y distribución de noticias e información de alta calidad. La producción de contenidos de la más alta calidad así como la integridad son la base de nuestra reputación, y el modo de cumplir con la confianza del público y las expectativas de nuestros clientes”⁸⁴.

⁸⁴THE NEW YORK TIMES: *Standards and ethics* <http://www.nytc.com/who-we-are/culture/standards-and-ethics/> [consultado el 2 de mayo de 2014]

Del mismo modo, aparecen reflejados 3 principios fundamentales que todos los empleados de *The New York Times* deben cumplir:

- 1.- Justicia y honestidad.
- 2.- Integridad.
- 3.- Verdad.

No obstante, este diario va más allá pues cuenta también con guías éticas en distintos ámbitos: la integridad, el periodismo, la publicidad y la credibilidad. Es precisamente la guía sobre la integridad (de 1999 y revisada en 2008) la que dedica un epígrafe a la fotografía. Básicamente, el párrafo se refiere a la manipulación de las fotografías y al posado del sujeto u objeto fotografiado:

Las imágenes en nuestras páginas, ya sea papel o web, que pretenden representar la realidad deben ser originales en todos los sentidos. Ningún sujeto u objeto pueden ser añadidos, reorganizados, cambiados de lugar, distorsionados o eliminados de una escena (excepto en la práctica de recortar para omitir extrañas porciones en los extremos). Los ajustes de colores o de la escala de grises deberían estar limitados a los mínimamente necesarios para aclarar y precisar la reproducción, y lo mismo ocurre con la sobreexposición⁸⁵ que antiguamente tenía lugar en el procesado de las imágenes en el cuarto oscuro. Las fotografías de noticias no deben ser posadas⁸⁶.

En cualquier caso, no se señala o especifica nada en concreto acerca de las imágenes que muestran dolor, por lo que podemos deducir que la publicación de estas imágenes queda a discreción el editor gráfico o fotográfico o del redactor jefe.

⁸⁵ La versión en inglés hace referencia a “*burning and dodging*” que quiere decir que mientras unas partes de la imagen se sobreexponen, otras se oscurecen.

⁸⁶ THE NEW YORK TIMES: *Guidelines on Integrity* 7 de mayo de 1999 (revisado el 25 de septiembre de 2008). [consultado el 1 de mayo de 2014]

3.4.5.2 *El País*

En el diario español debemos consultar el libro de estilo propio para saber cuáles son las recomendaciones relacionadas con las fotografías. Así las cosas, en la edición del libro de estilo del año 2002 se recoge lo siguiente a propósito de la fotografía:

1.41 Está prohibida toda manipulación de las fotografías que no sea estrictamente técnica (edición periodística, eliminación de defectos de revelado o de transmisión) o esté destinada a preservar la identidad de menores o personas expresa o potencialmente amenazada. Ni siquiera se podrá invertir una imagen con el propósito de que la cara de la persona fotografiada dirija su vista a la información a la que acompaña.

1.42 Las fotografías con imágenes desagradables sólo se publicarán cuando añadan información.

1.43 Debe extremarse el cuidado con la publicación de fotos de archivo utilizadas como simple ilustración de contenidos de actualidad. Los redactores han de velar por que tal inserción de ilustraciones, al ser extraída del entorno en que fueron tomadas, no dañe la imagen de las personas que aparezcan en ellas. En cualquier caso, deberá expresarse en el pie a qué fecha y situación corresponde la fotografía⁸⁷.

En la versión más reciente del libro de estilo de *El País*, que data de 2014, se introduce un nuevo punto relacionado con las cámaras ocultas: *El País no empleará el sistema de cámara oculta para obtener información mediante el engaño o la vulneración de derechos.*

⁸⁷ EL PAÍS: *Libro de estilo*. Ediciones *El País*, Madrid, 2002. Págs. 23-24

3.5 La fotografía-ícono

A lo largo de este epígrafe veremos cómo una fotografía, desde que se toma hasta que es definida como ícono por un consenso social, llega a tener ciertos poderes que pueden hasta cambiar el curso histórico de ciertos acontecimientos.

En primer lugar, el término *ícono* viene de la palabra griega *eikon* que significa imagen o reflejo. La Real Academia Española (RAE) define este término de la siguiente manera (si bien establece cuatro acepciones diferentes):

Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado; p. ej., las señales de cruce, badén o curva en las carreteras.

Cabe señalar que en ocasiones, como podría ser el caso de la fotografía, se utiliza indistintamente el concepto de ícono y el de símbolo, que según la RAE es:

Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada.

Así lo que entendemos por foto-ícono sería más bien un símbolo, o al menos, a la vez, un símbolo. Por ejemplo, la fotografía del miliciano de Capa sería una foto-ícono, símbolo de la Guerra Civil española.

Muchos autores han tratado el asunto de la foto-ícono, sobre todo, en su relación con los medios de comunicación de masas y la influencia en las conciencias y vidas de los receptores, pero también en los gobiernos y leyes.

Un ejemplo es David Perlmutter, quien señala que hay imágenes que han conmocionado a la opinión pública hasta el punto de forzar a los gobernantes y legisladores a crear ciertas políticas⁸⁸, como es el caso de Somalia, en el que las imágenes de los niños hambrientos motivaron la respuesta americana⁸⁹. Por ejemplo, los incidentes de Tiananmen en China en 1989 revelaron algunas de las reglas nunca escritas del sistema

⁸⁸ PERLMUTTER David D.: *Photojournalism and Foreign Policy. Icons of outrage in International Crisis*. Praeger Publishers, USA, 1998. Pág xiv (prefacio)

⁸⁹ Ídem pág 4

visual de las noticias globales: la necesidad de crear héroes y villanos reconocibles por parte de la opinión pública. Las imágenes tienen un *poder especial* para conseguir cambiar la opinión de las masas, y quizá ello pueda deberse al aura de *realismo* y *empirismo* que tiene la fotografía (especialmente el fotoperiodismo). Además, el receptor no espera ver que un periódico muestra dos caras de una misma historia, por el contrario, esperamos que enseñe lo neutral, en base a la idea de que el periodismo debe ser objetivo⁹⁰.



CROSS-FIRE A marine doctor held an Iraqi girl yesterday after her mother was killed by cross-fire on the front line near Rifa, American officers said. Damir Sagolj/Reuters

Fotografía publicada en *The New York Times* en marzo de 2003 sobre la guerra de Irak

Esta imagen, tomada por Samir Sagolj y publicada en *The New York Times* el 30 de marzo de 2003 e incluida en este estudio, podría haberse convertido en una foto icono. Sin embargo, no cumple con algunos de los requisitos que se explicarán a continuación, como por ejemplo el de frecuencia. No obstante, expone muy bien esa necesidad de héroes y villanos. Mientras que cientos de miles de personas clamaron un no rotundo a la guerra de Irak⁹¹, *The New York Times* comenzó a mostrar imágenes como estas, en la que un marine norteamericano aparece sosteniendo a una niña que perdió a sus padres el

⁹⁰ Ídem Pág 4

⁹¹ COMÁS José: *Clamor mundial contra la guerra* en *El País* 16/03/2003 [consultado el 6 de mayo de 2014]

día anterior en un fuego cruzado. El marine estadounidense, sin nombres y apellidos, ya es un héroe.

Así, Perlmutter acuña el término *iconos de la atrocidad* (icons of outrage) que puede cambiar el mundo porque nosotros *creemos* que puede y además *queremos* que así sea. Sin embargo, a pesar de este poder, sabemos muy poco de ese icono y del proceso de creación del mismo, ya que no hay un ciclo por el cual una imagen se convierta en icono. Sin embargo, sí hay unos rasgos formales, temáticos, contextuales y discursivos que se atribuyen a los iconos⁹²:

1- Fama

2.- Prominencia :¿se trata de una imagen en portada?

3.- Frecuencia: ¿aparece en muchas publicaciones?

4.- Beneficio: un icono vende más y a la vez genera mayores ganancias. Algunos iconos, como por ejemplo el miliciano de Capa, han llegado a alcanzar la categoría de arte y, por tanto, precios astronómicos.

5.- Instantaneidad: los iconos suelen alcanzar la fama con gran rapidez. Hoy, gracia a Internet la velocidad se multiplica.

6.- Transversalidad: los iconos se reproducen en varios medios. Una foto publicada en prensa puede ser mañana incluida en un CD recopilatorio, en un libro o ser reproducida en forma de poster.

7.- Fama de sus protagonistas: ello puede ocurrir en 3 sentidos. El protagonista de la foto es famoso, como por ejemplo la foto del Che Guevara tomada por Korda; la imagen retrata personajes anónimos que se hacen famosos por la fotografía, como Kim Phuc la niña vietnamita que huía del napalm; o que el protagonista de la imagen sea un elemento más de la composición y continúe siendo anónimo, como ocurre en las fotografías de las protestas en Tiananmen.

8.- Importancia de los eventos: es decir, del hecho fotografiado. Lo cierto es que si se trata de un evento muy importante habrá mayor presencia de fotógrafos y, por tanto, mayor probabilidad de que se produzca la foto-icono.

- Metonimia: que una imagen condense bien el evento, lo explique.

⁹² PERLMUTTER David D: *Photojournalism and Foreign Policy...* Op Cit. Págs 11-19

- Resonancia cultural: es decir, el simbolismo de una imagen. Volviendo al ejemplo de las fotografías de Tiananmen de Stuart Franklin (Magnum), las cuales nos sugieren un enfrentamiento del tipo “David contra Goliath”.
- Composición: las cualidades visuales que hacen única esa imagen y que pueden depender del fotógrafo. Desde las imágenes borrosas del desembarco de Normandía de Capa que respondían a la célebre frase del fotógrafo *Si tus fotos no son lo suficientemente buenas es que no estás lo suficientemente cerca*, pasando por el momento decisivo de Cartier-Bresson. También suele ocurrir que cuanto más sencilla es la composición más posibilidad tiene de convertirse en icono.

Ahora bien, ¿qué ocurre con la atrocidad? ¿cuáles son las cualidades que hacen que la *atrocidad* vaya unida a la palabra *icono*?

En primer lugar, la **reacción emocional**. Hay una regla básica para los periodistas, especialmente si se encuentran en situaciones de catástrofe natural o guerras y es que “si no hay cuerpo no hay historia”. Seguramente, esta afirmación que recoge Perlmutter pero que proviene de Mark Pedelty en su libro *War Stories: the culture of foreign correspondents*, se refiera a que la contemplación del horror conduzca a la reacción emocional que convierte a la fotografía en icono. En esta línea, podemos hablar de nuevo de la fotografía tomada por Nick Ut de la niña huyendo Kim Phuc. Este tipo de reacciones emocionales provocadas por la fotografía pueden funcionar como propaganda para forzar la opinión pública hacia un bando y a los gobiernos a tomar determinadas posiciones. En este sentido, Perlmutter señala que en los comienzos de la guerra de la Antigua Yugoslavia, David Rieff (hijo de Susan Sontag) se posicionó del lado del gobierno Bosnio y *maximizó la producción de evocativas imágenes de las atrocidades Serbias*, pues pensó que *forzarían la intervención del mundo*⁹³.

En segundo lugar, estos iconos tienen ciertos **efectos** ya que pueden llegar a cambiar el mundo: desde cartas al director, donaciones hasta la legislación. Aunque no siempre se consigue este cambio en las posturas de los gobiernos. Por ejemplo, en Bosnia, se llevó a cabo el traslado de niños heridos y enfermos a hospitales de Londres en 1993, pero no se consiguió la intervención armada del gobierno inglés (u otros gobiernos)⁹⁴.

⁹³ PERLMUTTER David D: PERLMUTTER David D: *Photojournalism and Foreign Policy...* Op Cit. Pág. 20

⁹⁴ Ídem pág. 22

Y por último, la **controversia**. Según Perlmutter, las fotografías que se convierten en iconos de atrocidad son controvertidas por definición. Cita el ejemplo al que hemos recurrido en varias ocasiones durante este epígrafe, el de Kim Phuc. A pesar de que se convirtió en un icono a favor de la paz, el general norteamericano Westmoreland, que había sido comandante supremo en Vietnam desde 1964 hasta 1968, señaló que esa imagen era producto de un montaje y que Kim Phuc se había quemado accidentalmente durante una barbacoa familiar⁹⁵. Cualquier imagen que muestra dolor está llamada a levantar ampollas, sobre todo por el propio contexto.

Sin embargo, hay que tener cuidado porque los iconos, por su repetición pueden llegar a cansar al espectador y perder su poder⁹⁶. Esta idea también la veremos en el próximo epígrafe, en el que trataremos las teorías de Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*.

3.6 El fotoperiodismo en la era digital. Desde los conflictos de los años 90 hasta el siglo XXI.

En la década de los años noventa del pasado siglo XX se abre una nueva etapa para la fotografía y, por tanto, para el fotoperiodismo: la digitalización. Básicamente este concepto de digitalización supone numerosas ventajas, entre las que están, por un lado, la rapidez a la hora de tomar fotos, y la facilidad para distribuirlas, por otro. Todo ello unido, sin duda, a la expansión de Internet, herramienta básica e indispensable en cualquier medio impreso o agencia de noticias. La fotografía es ya quizá hasta más rápida que la televisión: las imágenes tomadas por un cámara de televisión hay que editarlas antes de emitirlas en un telediario. Las fotografías hoy son, más que nunca, y gracias a la red, instantáneas.

⁹⁵ Ídem pág 23

⁹⁶ Ídem pág 131

3.6.1 Nuevos debates en fotografía digital: Manipulación, credibilidad, smartphones y la figura del *periodista ciudadano*.

La digitalización trajo consigo un nuevo debate que hoy en día aún está en vigor: el problema de la facilidad de manipulación. Si antes, además del proceso, más o menos complicado, de revelado se quería manipular algún aspecto de la instantánea era necesario hacerlo en ese momento en el laboratorio. Sin embargo, desde la digitalización solo hace falta un ordenador y un programa para editar. No hace falta ser experto o técnico, sino tener unos conocimientos básicos de fotografía, diseño o informática. De hecho, cualquiera que tenga un *smartphone* puede ya manipular, editar o alterar sus fotos en el sentido más amplio de la acepción. A esto se une el concepto del *periodista ciudadano*, que con su celular puede tomar fotografías del suceso *in situ* en el mismo momento que ocurre, antes incluso que el fotoperiodista. Estas imágenes adquieren un gran valor informativo muy grande llegando, incluso, a convertirse en la fotografía principal de portada. Federico Ayala Sörenssen, responsable de archivo y documentación en el diario ABC señala al respecto: *hace tan solo quince años solamente se hacían fotos por parte del profesional. Hoy en día, todo el mundo puede hacer una foto y, como tienes fotos de casi todo, siempre se plantea el problema de que el valor informativo debe ser muchísimo mayor que el valor estético. Si yo tengo una foto del accidente que ha habido esta mañana en Ávila de un autobús (en el que, a lo mejor no has mandado un fotógrafo profesional, no ha ido nadie de agencia), ha ido un particular que pasaba por allí, ha hecho una foto, la envía a las agencias, y sin tener unos mínimos estéticos y unos mínimos profesionales se va a publicar, ¿por qué? Porque el valor informativo es mayor*⁹⁷. No obstante, también el periodismo ciudadano desgraciadamente tiene una parte negativa, y es la devaluación del oficio: *el informador es un señor que le da unas garantías deontológicas a su trabajo, y es un señor que se preocupa de verificar sus fuentes y evita transmitir informaciones erróneas o falsas (...)* *La parte positiva es que cualquier ciudadano puede testimoniar de algo que está sucediendo en ese momento, pero a veces en detrimento de esa seguridad que es digamos sello de credibilidad y veracidad que pueda llevar una información*⁹⁸.

No obstante, la digitalización en el siglo XXI también ha abierto el debate acerca de la manipulación y la credibilidad. En primer lugar, hay que distinguir entre el fotoensayo y

⁹⁷ Entrevista inédita realizada por Alicia Parras Parras a Federico Ayala Sörenssen el 8 de julio de 2013.

⁹⁸ Entrevista inédita realizada por Alicia Parras Parras a Miguel González el 16 de julio de 2013.

la noticia. El primero puede admitir cierta preparación, es decir, que la foto se dirija. La segunda no. No lo admitiría ni el medio ni el receptor ya que entra en juego precisamente la credibilidad. Sería impensable que un fotógrafo preparase las fotonoticias, pero sí sabemos que muchos fotógrafos han dirigido sus fotos con el fin de crear un mayor impacto en el receptor. Es el caso, por ejemplo, de la famosa foto de Weegee en la que tres niños duermen en la escaleras de incendio de un edificio típico neoyorkino. Fue el propio fotógrafo quien sacó a los niños allí, tras convencer a su madre, e inmortalizarlos sudando encima de unas sábanas para exagerar la ola de calor que estaba viviendo la ciudad en aquel momento del año 1941.⁹⁹

A propósito de lo anterior John Mraz opina en su ensayo “¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoperiodismo dirigido al digital”¹⁰⁰: *este género fotográfico (el fotoperiodismo) mantiene una relación peculiar con la “realidad”. No hay espacio suficiente en este ensayo para discutir sobre lo que constituye la “realidad”, pero baste decir que existe un mundo real que no depende de nuestra percepción del mismo. Aunque nuestra manera de ver está condicionada por constructos a priori -“Lo veré cuando lo crea”-, nunca estamos más conscientes de esta otredad que en el momento en que nos tropezamos con ella; a Fredric Jameson le gusta decir que “La historia duele”.* Así, creemos lo que una foto nos muestra, esa es la verdad porque pensamos que la fotografía no puede mentir ni exagerar: lo que vemos ahí es justo *la verdad*, ni más ni menos. Tendríamos que conocer cuál es la historia que sirve de contexto, pero también cuál ha sido la intención del fotógrafo y de otros muchos factores humanos y sociales que influyen en que cuando contemplamos una fotografía pensemos que es la realidad. Sin embargo, ¿se trata de la realidad o de una parte de esa realidad? ¿Qué vemos?

Y, por supuesto, tampoco confundamos la credibilidad con la manipulación. En uno de los primeros conflictos de los años 90, la primera guerra del Golfo, los medios occidentales o mejor dicho norteamericanos prefirieron no mostrar imágenes de esa guerra excepto algunas fotos de soldados o impactos lejanos de misiles. El fin era no hacer impopular esa guerra, lo cual hubiese sido más que probable si mostramos heridos o muertos¹⁰¹. En la segunda guerra del Golfo, ya en 2003, de nuevo nos encontramos

⁹⁹ MRAZ, John: *¿Qué tiene la fotografía de documental?* Fragmento re trabajado del capítulo *Thinking about documentary* en Nacho López, *mexican photographer*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003. (en línea) <http://v1.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html> [consultado el 10 de febrero de 2012].

¹⁰⁰ Ídem.

¹⁰¹ No es la primera vez que el fotoperiodismo se utiliza con este fin. Solo tenemos que retrotraernos a uno de los primeros conflictos fotografiados: la Guerra de Crimea (1854-1858). El fotógrafo inglés Roger

con la censura por parte de Estados Unidos donde tampoco apenas se vieron víctimas y mucho menos si estos eran soldados aliados. De nuevo el debate de la intencionalidad, de las fotos que se ven y de las que no se ven y de los motivos para que se censuren o se lancen con toda su carga dramática.

Entre 1992 y 1995 tuvo lugar la Guerra de Bosnia: un conflicto étnico que había estado latente durante muchos años. En esta guerra, las víctimas de cada bando querían que su dolor fuese retratado como único sabiendo, quizá, que la victoria para uno u otro bando dependía de los medios, que no son neutrales: ¿las imágenes que mostrasen más y mejor el dolor de las víctimas eran las que iban a inclinar la balanza a favor de un bando u otro? ¿tienen los medios de comunicación y la fotografía en sí el poder de hacer ganar una guerra? En contraposición tenemos la Guerra Civil Española donde las imágenes que llegaron a dar la vuelta al mundo eran las que mostraban el sufrimiento del bando republicano, lo cual hizo a la República ganarse el favor de la opinión pública internacional y, sin embargo, perdió la guerra.

Pero el hecho que marcó un antes y un después ocurrió el 11 de septiembre de 2001 con el atentado del ataque terrorista a las Torres Gemelas de Nueva York. Tampoco vimos muertos, sin embargo se tomaron fotografías e incluso se filmaron videos. Lo único que llegó hasta nosotros fueron algunas fotos simbólicas del avión impactando contra las torres y de personas huyendo del lugar así como los heroicos bomberos. De hecho, en España vimos las terribles imágenes de personas, muy a lo lejos saltando al vacío desesperadas desde las ventanas de las Torres Gemelas y, sin embargo, ciudadanos estadounidenses han señalado que no vieron estas imágenes (fueron fotografías y videos). Con el 11-M de Madrid ocurrió algo similar. Pese a que en un primer momento se publicaron en las primeras ediciones de los periódicos y telediarios las imágenes más duras de heridos o incluso víctimas mortales, pudo llegarse a un acuerdo para su censura por respeto a los familiares de las mismas. Sin embargo, hay ocasiones en las que ocurre todo lo contrario: queremos que el dolor de la víctima sea visto. El caso más reciente fue el terremoto de Haití en 2010. Las imágenes más crudas llegaron a nosotros a través de todos los medios. Incluso si las víctimas eran niños por lo que volvemos al debate de si es más fácil conmover enseñando el dolor de los que más sufren pero que nunca son los culpables de la situación que les ha tocado vivir. ¿El motivo? Quizá promover las donaciones para la reconstrucción del país. Ricardo Gutiérrez, redactor jefe de El País

Fenton fue enviado allí para mostrar una guerra más amable a la opinión pública inglesa. (Véase punto 2.1.4.1 Grandes fotoperiodistas: Roger Fenton).

señala que *hay veces que sobrepasar, por pequeño que sea el límite, esa frontera está de alguna manera totalmente justificado porque considero que a la gente le hace recapacitar sobre lo que ha ocurrido*¹⁰².

Como vemos, el fotoperiodista continúa siendo testigo de cada suceso o guerra y a la vez siendo la voz de sus víctimas. Sin embargo, la fotografía puede convertirse en icono o ser el elemento manipulable a tenor de los intereses del poder.

3.6.2 La digitalización de la fotografía en archivos, bibliotecas y agencias.

La digitalización también ha llegado, como no podía ser de otra manera, hasta los archivos, bibliotecas, periódicos y medios de comunicación en general, afectando al tratamiento documental de las fotografías que forman parte de ellos. Este fenómeno de la digitalización trae consigo una ventaja indudable: la posibilidad de conservación de imágenes y el almacenamiento en un ordenador sin necesidad de ocupar un espacio físico. Ello va unido a la ventaja del acceso a toda esta información *vía* Internet. Un ejemplo es el Archivo Rojo creado por la Junta Delegada de Defensa de Madrid en los inicios de la Guerra Civil española y que consiste en un fondo fotográfico de más de tres mil imágenes de fotoperiodistas como Alfonso, Antifafot, Albero y Segovia o los Hermanos Mayo. Hoy, cualquiera puede acceder a estas imágenes desde la web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Sin embargo, también se corre el peligro de caer en la tentación de querer digitalizar todo el material del que, por ejemplo, en un archivo o fondo fotográfico, se dispone. El problema que surge es que tal cantidad de información puede entorpecer la búsqueda de información por parte del usuario, especialmente si hablamos de un fondo fotográfico como el del diario ABC, cuyo fondo antiguo consta de unos quince o dieciséis millones de imágenes en distintos soportes. En cualquier caso, la digitalización de la producción diaria en este diario español se lleva a cabo de la siguiente manera: *nosotros nos integramos en el sistema editorial de forma que aprovechamos todas las sinergias editoriales. Las fotos que se publican nos entran ya con los datos de publicación sin que nosotros tengamos que comprobarlos. Aprovechamos los IPTCs*¹⁰³ *tanto de las*

¹⁰² Entrevista inédita de Alicia Parras a Ricardo Gutiérrez el 3 de julio de 2013.

¹⁰³ International Press Telecommunications Council: metadatos aplicados a las imágenes para su posterior recuperación.

agencias como de nuestros propios fotógrafos a los que les obligamos a que identifiquen las fotografías: la autoría, la fecha y una pequeña descripción de la fotografía, que sin ser tan amplia como la de las agencias, si que es suficiente para tener una información sobre las fotografías importantes. Eso hace que nosotros trabajemos de dos maneras con nuestro archivo. Por un lado, lo que es toda la producción diaria y demás tienes que tenerlo controlado, tienes que documentarlo, tiene que poderse recuperar todas las imágenes que necesitas. Ya digo, sobre todo la de nuestros fotógrafos que son fotografías por las que no tenemos que pagar derechos, y respecto al fondo histórico, lo que hacemos es aprovechar las necesidades editoriales para irlo digitalizando poco a poco¹⁰⁴. Por lo tanto, el archivo no para de incorporar nuevas imágenes cada día al ir absorbiendo las que se publican en el periódico.

La digitalización ha supuesto una profunda transformación también en la forma de trabajar de las agencias de fotografía ya que algunas de ellas, como Contacto, el hecho de trabajar con fotografía analógica de calidad (no de actualidad o inmediatez) suponía que solo pudiese vender las imágenes a dominicales y revistas semanales y mensuales. Mientras que en la época anterior a la digitalización se trabajaba con diapositivas o papel fotográfico (excepto AFP, Reuters, AP y Efe, que trabajaban con la actualidad, y utilizaban línea telefónica y el sistema de transmisión por velino¹⁰⁵) necesitando incluso de la buena voluntad de los pasajeros de algún avión rumbo al mismo destino que las imágenes, hoy en día las agencias van enviando, según reciben y editan las imágenes, a través de IPs y llegan directa y sistemáticamente a las FTPs de sus clientes. También, por otro lado, la digitalización ha facilitado el trabajo del fotógrafo en dos vías distintas. Por un lado, gracias a las cámaras digitales, ya no hay que esperar horas e incluso días a recibir el visto bueno de la agencia o el medio para el que se trabaja tras el revelado. Ahora, con una cámara digital vemos la imagen según se produce y, además, gracias a las tarjetas de memoria, se pueden realizar y almacenar en la misma cámara miles de fotografías. Por otro lado, el fotógrafo, gracias a la red, puede enviar esa imagen a la agencia o medio según la toma. Ello democratiza la fotografía pero también puede suponer una sobreproducción de imágenes que ningún medio puede absorber: mientras que antes para ilustrar una noticia se tomaban tres fotografías, hoy pueden tomarse cincuenta.

¹⁰⁴ Entrevista inédita realizada por Alicia Parras Parras a Federico Ayala Sörenssen el 8 de julio de 2013.

¹⁰⁵ Entrevista inédita realizada por Alicia Parras Parras a Miguel González el 16 de julio de 2013.

3.7 Un breve estudio a propósito de *Ante el dolor de los demás*, de Susan Sontag

Susan Sontag comienza su libro proponiendo el caso de Virginia Woolf en su libro *Tres Guineas*. En este, Woolf pretende responder desde su punto de vista a un abogado que le reta a explicar *¿cómo hemos de evitar la guerra en su opinión?*¹⁰⁶ a propósito de la “cadena” de guerras que asoló Europa, pero en especial, el abogado incide sobre la Guerra Civil española. Así, Woolf, a través de una fotografía de cuerpos mutilados consigue crear un espacio común de rechazo a la guerra el que hace ver al otro “realmente y empíricamente” el dolor de los demás. Y es que desde finales del siglo XIX muchas instituciones comienzan a hacer uso de la fotografía como evidencia empírica, desde el control de inmigrantes y trabajadores, hasta la clasificación de criminales, pasando por la organización de enfermedades mentales por parte de psiquiatras. Entonces, ¿es la fotografía el lugar común de la conmiseración debido al realismo que va asociado a ella? Puede ser, pero también es un arma, (y no solo, *un arma cargado de futuro*, como veíamos en la introducción de esta tesis) que se puede disparar contra el enemigo en un conflicto bélico, donde la propaganda puede ser la mayor ofensiva. Por ejemplo, podemos remontarnos a la famosa foto del preso de Andersonville tomada por el equipo de Mathew Brady y que, aparte de ser portada de numerosos periódicos (como el *Harper's Weekly*), fue utilizada como propaganda contra el sur y como evidencia para ayudar al capitán Wirz, también preso¹⁰⁷.

¹⁰⁶ SONTAG, Susan: *Ante el dolor...* Op. Cit. pág 11

¹⁰⁷ The prisión camp at Andersonville, Civil War Series

http://www.nps.gov/history/history/online_books/civil_war_series/5/sec7.htm [consultado el 6 de mayo de 2014]



Portada del *Harper's Weekly* con los dibujos de presos de Andersonville a partir de las imágenes tomadas por el equipo de Brady

Y en España, durante la Guerra Civil también hubo terribles imágenes que fueron utilizadas también como propaganda porque el dolor del otro *sirve*, es útil para relatar las proezas bélicas de nuestro bando; este es el caso de la imagen que responde al sonoro título de *Dum Dum la bala roja*:



Dum Dum la bala roja

Esta imagen pertenece al Archivo General de la Administración (AGA) los cuales, ante este hallazgo, y ante la cuestión de si fue o no publicada en la prensa, lo cual nos interesa para saber si durante la guerra eran mostradas estas imágenes en los diarios, señalan que *la fotografía en cuestión se inserta en un conjunto de imágenes que, de forma dispersa y sin vinculación a ningún servicio administrativo concreto, se ha hallado dentro de los fondos documentales que este Archivo General custodia de las diversas instituciones encargadas del gobierno y administración del África española. La mayoría de las imágenes presenta en su reverso el sello oficial “Ministerio del Interior. Sección Técnica”, por lo que podría aventurarse la hipótesis de que se trata de fotografías enviadas desde Burgos entre enero y diciembre de 1938 a los territorios del Protectorado en Marruecos para realizar tareas de propaganda*¹⁰⁸. Por tanto, podemos inferir que eran imágenes supuestamente utilizadas propagandísticamente por el band franquista.

Sin embargo, no podemos olvidar que la fotografía no es solo un documento, una prueba empírica (siempre que no se manipule), si no que como ya adelantó Gisele Freund, es también social por lo que tiene un sinnúmero de connotaciones sociales y emocionales, aparte de ser contexto. Por este motivo, leyendo a Sontag, podemos deducir que las fotografías de los conflictos bélicos nos llevan a adoptar distintas posturas:

1. Repudio a la guerra.
2. Sensibilización y/o activismo en pro de un bando en concreto.
3. Propaganda.
4. Prueba (bien de la barbarie en sí o del sufrimiento que un humano es capaz de infligir a otro humano, aunque exista la excusa de que en un guerra “es lo que tienes que hacer”)¹⁰⁹

Y de nuevo, otra pregunta: ¿hemos visto realmente alguna imagen tan terrible en las portadas que hemos estudiado en esta tesis? ¿Qué entendemos por terrible: una mutilación, un cuerpo sin vida torturado y mirando a cámara? Desde luego, ese tipo de

¹⁰⁸ En un email de Daniel Gozalbo Gimeno, jefe de la Sección de Información del AGA a la autora de esta tesis el 23 de abril de 2013.

¹⁰⁹ SONTAG, Susan: *Ante el dolor...* Op. Cit pág 135

imágenes tan duras no suelen aparecer en ninguno de los dos diarios durante el periodo estudiado. Y Sontag se pregunta en la página 22 de su libro *¿Quién puede olvidar las tres fotos en color de Tyler Hicks que The New York Times presentó a lo ancho de la primera plana, en la parte superior de su sección diaria dedicada a la nueva guerra de Estados Unidos, “Una nación desafiada” el 13 de noviembre de 2001?* En primer lugar, la expresión “primera plana” puede llevar a equívoco: no se trata de la portada del diario. Al comprobar las portadas de *The New York Times*, ese día la portada llevaba otras imágenes con menor carga susceptible de herir la sensibilidad (si bien la principal de ese día muestra un accidente de avión). En cualquier caso, la autora norteamericana se refiere a estas tres terribles fotografías¹¹⁰:



¹¹⁰ Estas tres fotografías pertenecen a una serie más amplia que reúne un total de 7 imágenes con las que Tyler Hicks consiguió el tercer premio del World Press Photo en la categoría de Spot News en 2001 (en línea) <http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/start/8/q/ishoo/fdafbeelding/true/trefwoord/year/2001?id=wpp%3Acol1%3Adat1437> [consultado el 7 de noviembre de 2014].



En cambio, la última portada si fue publicada en el diario español *El País* el 14 de noviembre de 2001, en una de las pocas portadas que tienen dos imágenes principales:

21/08/12

Klosko y Más - El País - 14 nov 2001 - Page #1

EL PAÍS
MÉRCUL 14 DE NOVIEMBRE DE 2001 DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA
Año XXXI Número 13861

La Alianza del Norte ocupa Kabul tras la huida del Ejército talibán
La ONU se ve desbordada ante la ausencia de un Gobierno real en Afganistán

El Gobierno vasco pacta con Interior poner escolta a los 27 jueces y fiscales de Euzkadi

Enfuria en las bókas al descartarse la hipótesis de un nuevo atentado

Los pilotos del avión de Nueva York oyeron dos ruidos muy fuertes antes de la caída

Nuevo Depósito a Mes 70 tan
SERVICIO LA REVOLUCIÓN
HASTA 10 MIL LITROS
901 020 040
LÍNEA DIRECTA

EL PAÍS del SUR
El generador de las neumáticas, captado por una cámara

En cualquier caso, a propósito de estas imágenes, Sontag reflexiona: *La piedad y la repugnancia que inspiran las fotos de Hicks no han de distraer la pregunta sobre las fotos, las crueldades y las muertes que no se están mostrando*¹¹¹ pero también debemos preguntarnos por qué en España si se muestran en portada y en Estados Unidos no: ¿se quiso proteger a la audiencia? ¿es el miedo a que una guerra cuyo inicio parecía justificado se vuelva impopular?

Por otra parte, y aunque pueda resultar obvia la frase “*si hay sangre, hay noticia*”, ello nos lleva, en el terreno de la prensa a preguntarnos ¿es la sangre o el dolor uno de los criterios del editor gráfico a la hora de seleccionar una fotografía? Unas cuantas páginas antes, parecía que sí pues Caballo Ardila señalaba, como criterio del editor gráfico a la hora de elegir una imagen la violencia o el impacto por encima de la lejanía.

Realmente, lo que sabemos de una guerra, aquellos que no la estamos viviendo, es a través de las fotografías y las imágenes que nos han elegido los medios de comunicación. Esta idea es aplicable a nuestro estudio: a través de las fotografías de portada de los periódicos podemos hilvanar la historia de numerosos conflictos, atentados terroristas o catástrofes naturales; podemos ver los desencadenantes de cada conflicto, sus consecuencias... Eso sí, de manera sesgada, porque qué se elija una u otra imagen principal de portada va a suponer que cierto evento tenga más importancia que cualquier otro. Y curiosamente, como señala Gervasio Sánchez: *Hay mucha cobardía en los medios de comunicación, en los que dirigen los medios de comunicación. Van a lo seguro. Es sorprendente pero pasa mucho: el director de fotografía o el director de un periódico como El País su sueño es que su diario la fotografía sea similar a la que pone la competencia directa, o sea El Mundo, cuando en realidad la cantidad de imágenes que entra en los periódicos debería ser lógico que cada uno tuviese capacidad para determinar qué imagen entra, valorar diferentes puntos de vista. Pero, al final, lo que más les gusta es ver que la competencia ha elegido lo mismo que ellos*¹¹². Y de hecho, quizá porque vivimos y bebemos de la información que nos brinda un mundo globalizado, El País y The New York Times han coincidido en su imagen principal de portada en más de una ocasión, como por ejemplo el 24 de enero de 2008, cuando Hamás dinamita el muro de Rafah:

¹¹¹ Idem. Pág 22

¹¹² Entrevista de Alicia Parras a Gervasio Sánchez. Aranjuez, julio de 2012.



06/09/12

Kiosko y Más - El País - 24 ene 2008 - Page #1



elpais.kioskymas.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.ashx?issue=23172008012400000000...

1/1

La fotografía en general, como ya se ha señalado en esta tesis, ha crecido de la mano de los conflictos bélicos: desde Crimea o la Guerra de Secesión americana, donde el fotógrafo llega a cubrir la “post-batalla” y el suelo rebosante de cadáveres como consecuencia de la lucha, debido al pesado equipo fotográfico; hasta la modernización de las máquinas fotográficas, y lo que es más importante: su distribución inmediata a las agencias y a los periódicos, a través de Internet, segundos después de ser tomada esa fotografía. Además, no solo ha sido la técnica la que ha cambiado y avanzado, sino también la estética de la fotografía de guerra ha variado y evolucionado. No obstante, no podríamos decir a ciencia cierta si la estética ha ido cambiando para bien o para mal, ya que en la fotografía interviene el gusto personal y los referentes de cada uno.



Joao Silva for The New York Times
A guard outside shuttered businesses in the prosperous Mansour neighborhood in Baghdad, where violence has surged in recent months.

Portada del 24 de junio de *The New York Times*

La anterior imagen, es la fotografía principal de portada del 24 de junio de 2006 de *The New York Times*, y referente a un repunte en la violencia en Irak. Desde luego, la foto, tomada por Joao Silva parece ser intencionada. Así, a propósito de la evolución la fotografía y los cambios estéticos, esta imagen poco tiene que ver con las primeras fotos tomadas en los conflictos bélicos del siglo XIX. Es una imagen con cierto sentido posmoderno, parece llevar una crítica implícita: no es casualidad la composición en la que un soldado aparece delante de una tienda con logotipos de marcas occidentales.

Así, desde una de las primeras imágenes míticas de guerra, como el miliciano de Capa, hasta hoy, el receptor, el medio y el emisor (entiéndase el público general una publicación impresa y el fotógrafo), ha visto muchas imágenes, ha cambiado su forma de ver la guerra y ya no le vale una imagen en blanco y negro porque, especialmente, tras la irrupción de la televisión en color, quiere ver toda la secuencia de lo que acaba de suceder. En este caso, es *The New York Times* el que mejor responde a esa demanda de *cinematografía* estática y estética.

La estética en la fotografía ha generado numerosos debates y controversias, especialmente cuando el fotoperiodismo tiene algo que ver. Si, como ya hemos visto cuando hablábamos de Magnum¹¹³, la discusión entre arte y fotoperiodismo generó algún que otro quebradero de cabeza en las reuniones anuales de la cooperativa, no es de extrañar que fotógrafos como Sebastiao Salgado se encuentren en el punto de mira por sus bellas imágenes documentales. ¿Cambia el sentido de una imagen si el fotógrafo la realza a través del retoque de luz o color? ¿Debe ser feo el fotoperiodismo? Estas mismas preguntas debieron ser las que Sontag se hizo al escribir *Ante el dolor de los demás*, pues al revisar el material que la autora utilizó para investigar y documentarse antes de escribir *Ante el dolor de los demás* encontramos numerosos artículos que tratan acerca de si las imágenes que muestran sufrimiento pueden llegar a ser bellas. Precisamente, en este archivo, que Sontag vendió a UCLA en 2002, podemos encontrar el artículo de Michael Kimmelman publicado en The New York Times el 13 de julio de 2001, titulado *Can be suffering too beautiful?* (¿Puede el sufrimiento ser demasiado bello?). En el, Kimmelman habla de las imágenes del libro *Migraciones* de Salgado, quien durante siete años fotografió diferentes familias en circunstancias difíciles (sin hogar, refugiados, exiliados, huérfanos) de más de treinta y cinco países. Al final, llega a la conclusión, tras comparar a Salgado con los retratos “clínicos y mordaces” de los aparceros sureños de los años 30 de Walker Evans que dejan fuera toda anécdota y cualquier atisbo de belleza¹¹⁴, que la fotografía siempre está abierta a múltiples interpretaciones: los retratos de Evans se parecían a los que los realizaron los eugenicistas a la población del sur empobrecida también en los años treinta en Estados Unidos para probar que eran inferiores (incluso llegaron a esterilizarlos)¹¹⁵.

Por supuesto, hay otros muchos autores que se preguntan acerca de la relación entre fotografía, guerra, arte y estética. Por ejemplo, Antonio Monegal recoge la pregunta retórica de Margot Norris “¿Puede el arte superar su dificultad inherente para abordar lo violento, lo cruel y lo feo sin transformarlo en belleza, sin dotarlo de efectos estéticos, sin provocar placer, sin lograr la redención de lo que debería ser irredimible?” (o en otras palabras, ¿es en ocasiones bella estéticamente la fotografía que muestra dolor?).

¹¹³ Véase punto 2.3.2.2 La agencia fotográfica como cooperativa de fotoperiodistas: Magnum.

¹¹⁴ Merece la pena recordar que Walker Evans (1903-1975) participó, al igual que Dorothea Lange, en la Farm Security Administration FSA, (de la que ya hemos hablado en esta tesis) y que trató de documentar a través de la fotografía la situación de los granjeros y campesinos tras el Crack del 29.

¹¹⁵ COLD SPRING HARBOR LABORATORY: *Image Archive on the American Eugenics Movement* (en línea) <http://www.eugenicsarchive.org/eugenics/> [consultado el 21 de mayo de 2014]

Antonio Monegal, resuelve de este modo la disyuntiva: *Desde el punto de vista ético, la representación artística de la guerra empieza por la respuesta a esta pregunta, exige una toma de posición ante este problema. Pero se trata de una respuesta compleja, si no se quiere caer en la renuncia a hacer arte y a que la obra conserve su capacidad persuasiva. Acechan por lo tanto los peligros en ambas orillas: por un lado, el de la estatización vana y, por el otro, el de la ineficacia comunicativa, si la obra de arte no funciona como tal y no consigue liberar su potencial subversivo.*¹¹⁶ En cualquier caso, parece que todo indica que el significado de las imágenes de guerra se amplifica: del medio de comunicación a las paredes de los museos y las galerías de arte, donde el sentido puede cambiar y donde el receptor puede profundizar en ellas sin el ruido de las otras noticias e imágenes de portada.

Volviendo al concepto de *cinematografía estática*, son muchas las portadas de The New York Times que muestran más de una imagen, incluso tres o cuatro. Aunque en este estudio casi siempre se ha seleccionado la principal o de mayor tamaño, en otras ocasiones esas tres o cuatro imágenes tienen el mismo tamaño, por lo que se han seleccionado todas. Por el contrario, en El País se muestra una imagen, que tiende a resumir y resaltar la noticia del día.

Y, así las cosas, ¿eran distintos los supuestos éticos a la hora de publicar imágenes cuando Robert Capa tomó la fotografía del Miliciano en la Guerra Civil española? Podemos pensar que al público de entonces le afectaría tanto una imagen de una persona en el momento exacto de su muerte (no entraremos a discutir si esa foto era *verdadera o falsa*), como hoy en día nos afecta una imagen en portada de una víctima mortal, especialmente si el conflicto, desastre o atentado ha tenido lugar en nuestro país. De hecho, mientras que en España no vimos restos mortales del atentado del 11-M, fuera de nuestras fronteras sí se publicaron terribles imágenes de la tragedia, realizadas además por un fotógrafo español, Sergio Barrenechea para la agencia EFE y AP. Estas imágenes salieron a la luz en el magazine de noticias neoyorkino Newsweek del 22 de marzo de 2004¹¹⁷. ¿Existió un pacto en la prensa española para que no se mostrasen las

¹¹⁶ MONEGAL, Antonio (comp.): *Iconos polémicos en Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Paidós, Barcelona, 2007. Págs. 20-21

¹¹⁷ Este ejemplar del Newsweek fue encontrado mientras la autora investigaba en el archivo personal de Susan Sontag: Finding aid for the Susan Sontag Papers, UCLA Library, Department of Special Collections Manuscripts Division Room A1713, Charles E. Young Research Library. En Internet puede

imágenes más duras y horribles del atentado (y así proteger) a los espectadores, pero sobre todo a los allegados de las víctimas? Ricardo Gutiérrez, redactor gráfico de El País en la actualidad (si bien no ostentaba ese cargo cuando se produjo este lamentable acontecimiento en Madrid), lo desconoce, aunque aventura que uno de estos “pactos de caballeros” pudo darse en el 11-S *para no mostrar la desgracia en su máximo grado*¹¹⁸.

En cualquier caso, el experto en la Guerra Civil española, Sebastiaan Faber, comenta a propósito del documental acerca de la Maleta Mexicana, cómo, para una mujer de clase media norteamericana *abrir la revista Life y ver fotos de niños rescatados de una casa derrumbada en Madrid o Barcelona por un bombardeo suponía un gran shock*.¹¹⁹ Como vemos, ciertas imágenes suponían un verdadero trauma para el receptor de aquel momento, que recibía las imágenes a través del medio impreso y con una gran calidad. La maquetación de aquel reportaje de Capa acerca de la Guerra Civil española en Life y Vu confiere tanto protagonismo a la imagen del miliciano, lo cual nos indica que aunque se trataba de una imagen tan impactante, los editores no debieron tener dudas acerca de la importancia de su publicación.



Vu 23 se Septiembre de 1936

accederse al texto del reportaje con facilidad no así a las imágenes, que tampoco aparecen en ningún resultado de búsqueda. Newsweek: *From 9/11 to 3/11; Coordinated Bomb Attacks in Spain-A Stalwart American Ally-Kill 200 People on Passenger Trains and Raise New Fears of Qaeda-Style Terror Assaults. A Special Report* (2004) [en línea] <http://www.highbeam.com/doc/1G1-114295916.html> [consultado el 21 de mayo de 2014].

¹¹⁸ Entrevista inédita realizada por Alicia Parras Parras a Ricardo Gutiérrez el 3 de julio de 2013.

¹¹⁹ ZIFF Trisha: *La maleta mexicana* [video] México-España, 212 Berlin & Mallerich Films Paco Poch, (52:09 min.), 2011.



La famosa imagen d Robert Capa *The falling soldier* en *Life*, 12 de julio de 1937

A propósito del periodista ciudadano, del que ya hemos hablado en el epígrafe anterior, Sontag cuenta cómo tras el 11-S se organizó una exposición en Nueva York en la que numerosas personas anónimas exponían sus fotografías del atentado junto a otros grandes fotógrafos, como Gilles Peress, en el SoHo de Manhattan. La exposición se tituló *Aquí está Nueva York. Una democracia de fotografías*. Todas valían 25 dólares y ninguna llevaba créditos así que hasta que el visitante no compraba alguna no sabía si esta imagen había sido tomada por un reputado fotógrafo o, si por el contrario, era de un aficionado. Según Sontag, ello viene a probar *que la fotografía es la única de las artes importantes en la cual la formación profesional y los años de experiencia no confieren una ventaja insuperable sobre los no formados o e inexpertos: por muchas razones, entre ellas la importante función que desempeña el azar (o la suerte) al hacer las fotos, y la inclinación por lo espontáneo, lo tosco, lo imperfecto*¹²⁰. Y, volviendo al periodista ciudadano, podemos y debemos añadir que, pese a las críticas que pueden surgir, la

¹²⁰ SONTAG, Susan: *Ante el dolor...* Op.Cit pág.38

realidad es que sus fotografías en el *instante decisivo* (como diría Cartier-Bresson) informan como puede informar la imagen tomada por un fotógrafo.

Antes de que la fotografía nos dejase constancia del dolor de los demás, grabadores como Hans Ulrich Franck en 1643, Jacques Callot en 1633 o el mismo Goya en sus *Desastres* (1810-1820) quisieron dejar constancia del horror de la guerra. Mostrar ese dolor para que no vuelva a repetirse es quizá intrínseco al ser humano. El problema es *que se repiten*.

Por otro lado, a la pregunta si se debe de mostrar o no el dolor ajeno, Sontag expone las siguientes razones:

1. El no mostrar el dolor se achaca al buen gusto. No obstante, crítica esta apelación incesante al gusto por parte de medios de comunicación, gobiernos, asociaciones, etc. y señala: *esta insólita insistencia acerca del buen gusto en una cultura saturada de incentivos comerciales que reducen los criterios del gusto, acaso sea desconcertante*¹²¹.

2. Hay que respetar a los familiares de las víctimas. Y ello es especialmente importante si sus rostros aparecen en las fotografías. Es realmente cínico el debate entre ¿qué es más importante el derecho a vender periódicos o proteger a las familias de esas víctimas? Desde luego, y esta es precisamente la hipótesis de partida de esta tesis *cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más estamos expuestos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos*¹²². Desde luego, esta es una de las tesis más importantes de Sontag en *Ante el dolor de los demás*. No hay que buscar demasiado entre las portadas de ambos periódicos para encontrar alguna cuya fotografía principal de portada que se refiere a algún país no occidental y que muestre sufrimiento.

Pero también, en el caso del 11-M español y las escabrosas fotografías de Sergio Barrenechea que muestran cuerpos y rostros de víctimas del atentado, como ya hemos visto en páginas anteriores, se puede aplicar la afirmación de Sontag, pese a que el lugar no sea tan remoto y forme parte del llamada *Primer Mundo*.

¹²¹ Ídem pág.82

¹²² SONTAG, Susan; *Ante el dolor...* Op.Cit pág. 84

Aunque las imágenes más duras conmocionen más, impresionen más, pueden pasar dos cosas. Por un lado, que el espectador se acostumbre al horror y *deje de verlo*. Y, por otro, que el espectador ignore directamente la imagen como mecanismo de defensa¹²³.

Las fotografías que muestran el dolor de los demás producen también reacciones del todo contradictorias y, en ocasiones, hasta paradójicas: desde evitar la portada de un periódico hasta buscar la fotografía morbosa; y, también desde el sillón de nuestra casa, la imagen del horror en otra parte nos devuelve la sensación de estar a salvo, lo cual tampoco impide la conmiseración ni la solidaridad con el que sufre.

A propósito de la objetividad y el realismo atribuido a la fotografía, Gervasio Sánchez cita a John Berger: *Se dice que la cámara no puede mentir, porque la fotografía no tiene lenguaje propio, porque cita más que traduce, no puede mentir porque imprime directamente y, sin embargo, pueden ser y son masivamente utilizadas para engañar y mal informar*¹²⁴. Esta sentencia nos lleva a pensar que es cierto que la cámara no miente, sin duda la realidad está ahí y la máquina es al fin y al cabo un instrumento de registro por lo que los lugares donde se distorsiona la realidad pasan por el grupo mediático del medio, el gatekeeper, la edición y el retoque a través de la correspondiente aplicación informática, la redacción del periódico, la ideología del medio y del director y el lugar donde la fotografía se inserta. En este breve viaje de la fotografía, gracias a la inmediatez de Internet ello conlleva pocas horas, la imagen llega al receptor-espectador que la disecciona para después convertirse o no en una pieza inserta en la memoria colectiva. Por todo ello, pensemos que el libro de Sontag no resuelve de todo ninguna interrogación, si no que por el contrario, las genera y las lanza para la reflexión y los estudios posteriores.

¹²³ Ídem, págs. 96-97

¹²⁴ MONEGAL, Antonio (comp.): *Política y (po)ética de....* Op.Cit . Pág186

CAPÍTULO 4

4. Resultado del análisis y comentario de las portadas

Una vez realizado el análisis de contenido que nos lleva a poder responder los objetivos propuestos en la metodología, podemos pasar a comentar no solo los resultados de dicho análisis sino que también hemos de ver las diferencias y similitudes de ambos diarios, y cómo no, comentar aquellos conflictos bélicos, atentados terroristas y catástrofes naturales más significativos para nuestro estudio, teniendo en cuenta siempre el contexto histórico y social en el que se inserta cada uno. Y como introducción a la parte más cuantitativa de esta tesis, veamos la historia de los dos diarios analizados.

4.1 Los dos periódicos a analizar: *El País* y *The New York Times*

Ambos periódicos parten de una diferencia más que notable, y es que son diarios editados en distintos países, España y Estados Unidos y aunque este rasgo es más que obvio, la tradición y la historia de la prensa ha moldeado de manera diferente a cada uno, empezando por el tamaño y terminando en las secciones en que se organiza cada uno y, lo que más nos importa en esta tesis: las fotografías principales de portada.

4.4.1 *The New York Times: All the news that's fit to print*. Historia y evolución hasta el siglo XXI.

The New York Times nace hace casi dos siglos, el 18 de septiembre de 1851, apenas una década después de que la fotografía nazca en Francia en 1839, y es fundado por dos socios Henry J. Raymond y George Jones, que ya habían coincidido antes, convirtiéndose en colegas y amigos, en otra publicación diaria durante los años cuarenta del siglo XIX: *The New York Tribune*. Tanto Raymond como Jones ya habían intentado con anterioridad comprar alguna publicación, como por ejemplo *The Albany Evening Journal* en 1848 pero distintos desacuerdos económicos con sus dueños, así como un coqueteo de Jones con la política entre 1849 y 1850 cuando fue portavoz de la Asamblea¹. Sin embargo, nunca abandonaron la idea de asociarse para crear un nuevo periódico siempre movidos por dos ideas: la necesidad de crear un periódico alejado del amarillismo, el sensacionalismo y la inmoralidad, que fuese excelente y sobrio; y lo

¹ DAVIS, Elmer: *History of the New York Times*. New York, New York Times, 1921. Pág. 4.

lucrativo que era en ese momento el negocio de la prensa en una ciudad como Nueva York, que se había convertido en una metrópolis enorme, con más de medio millón de habitantes que demandaban información. En cualquier caso, Raymond y Jones acaban formando una sociedad *Raymond, Jones & Company*, con un capital inicial de mil dólares dividido en cien acciones de las que Raymond recibió veinte por sus *habilidades editoriales* y Jones y un tercero, Wesley, reciben cuarenta cada uno por su *capital y habilidades comerciales*². Y, por fin, el aquel entonces llamado *The New-York Daily Times* es publicado por primera vez el 18 de septiembre de 1851 con la intención de publicarlo cada mañana (exceptuando los domingos) durante un número indefinido de años³, si bien al principio fue atacado por sus rivales de ser partidarios de la abolición (en un momento en el que la Guerra de Secesión estaba relativamente a pocos años de estallar, en 1861, y en el que el debate político más candente se situaba en la discusión de la abolición o no de la esclavitud), o de la candidatura a la presidencia del país del General Scott⁴.



La primera portada del que por aquel entonces se llamaba *New-York Daily Times* (digitalizada), 18 de septiembre de 1851

² DAVIS, Elmer: *History...* Óp. Cit. Pág. 17

³ Traducción de la autora del inglés: *We intend to issue it every morning (Sundays excepted) for an indefinite number of years to come* en THE NEW YORK TIMES COMPANY: *Our History* (en línea) www.nytc.com/who-we-are/culture/our-history/#1835-1880 [consultado el 11 de noviembre de 2014]

⁴ DAVIS, Elmer: *History...* Óp. Cit. Pág. 19

En cualquier caso, y como anécdota, tan solo un año después, el *Times* comienza a publicar una edición en la Costa Oeste, adonde llega atravesando el Cabo de Hornos, pero que pronto dejará de publicarse gracias al auge de los diarios californianos. Y, por fin, llegamos (después de años de rivalidad por ser el primero en dar ciertas exclusivas o en hacerse con adelantos técnicos antes que otros periódicos neoyorquinos) a la Guerra de Secesión norteamericana momento en el que debido a la demanda de información por parte de sus lectores, *The New York Times* comienza a editarse también los domingos, y en el que también se produce otro hecho de gran importancia que va a influir notablemente en el posterior desarrollo y organización de la prensa y es que, al ser el principal miembro de la agencia *Associated Press* (dirigida por el propio Raymond y creada en 1856), se convierte en el receptor oficial de las noticias emitidas por el gobierno en relación al conflicto⁵. Por aquel entonces aún no se podía decir que el *Times* fuese un diario ilustrado, de hecho, las portadas durante aquellos años de guerra eran solo texto, lo cual unido a su formato, de tipo *broadsheet* o *sábana* harían hoy en día la lectura prácticamente imposible.

A la inesperada muerte de Raymond en 1869, hasta entonces el editor, se une otro cambio importante en el rumbo del aún joven diario, el cambio en el plano ideológico del mismo de la mano de George Jones, ahora editor: *The New-York Daily News* se alejará de sus convicciones cercanas al Partido Republicano debido a los escándalos de corrupción que salpicaron al, por aquel entonces, presidente de los Estados Unidos Ulysses S. Grant. Esta cercanía a las posiciones demócratas se confirmará definitivamente cuando en 1884 el *Times* apoye la candidatura del demócrata Grover Cleveland.

Las décadas de los años 1870 y 1880 vendrán ya marcadas por grandes inventos y adelantos técnicos, que este diario sabrá aprovechara y que hoy nos parecen tan lejanas como la electricidad o el teléfono, pero que en aquel momento supusieron un enorme paso para el periodismo pues aquellas publicaciones que por unos u otros motivos no incorporaban esos adelantos irían quedando atrás, hasta incluso desaparecer.

⁵ THE NEW YORK TIMES COMPANY: *Our History...* Óp. Cit.

Sin embargo, el comienzo de una nueva época estaba por llegar y el 18 de agosto de 1896, Adolph S. Ochs compra por 75.000\$ (prestados) esta cabecera iniciando una dinastía de editores que llega hasta nuestros días. Ochs que provenía de una familia judía, ya tenía experiencia en el terreno de la prensa puesto que era el editor del *Chatanooga Times*, y pronto establece numerosos y significativos cambios que van conformando una nueva era más moderna en el *New-York Daily Times* ese mismo año de 1896: crea dos suplementos, el *Sunday Times* revista ilustrada, que ya incorpora fotografías y que se distribuye los domingos, y el *The Saturday Review of Books and Art*; incluye el famoso eslogan que también da título a este epígrafe *All the news that's fit to print* que acuña el mismo; y el diario pasa por fin a llamarse *The New York Times*. Todo esto, unido a la bajada del precio a un centavo por ejemplo, consigue triplicar la tirada de ejemplares de 26.000 a 76.000 en 1897. Desde luego, Ochs abre un periodo que sienta las bases de lo que hoy conocemos por *The New York Times* que es incluso un símbolo para la ciudad de Nueva York que en 1904 cambia el nombre de la plaza donde se asentaba el diario, hasta entonces, *Long Acre Square* a *Times Square*, quizá porque ya la prensa es ese famoso *Cuarto Poder* que ha conseguido incluso dar la presidencia del país a ciertos candidatos, el mismo Woodrow Wilson reconoció en 1912 haber llegado al poder gracias a la editorial escrita por Charles Ransom Miller. Por otro lado, el tratamiento de la I Guerra Mundial en el diario neoyorquino le trajo numerosas críticas debido a una editorial que veía con buenos ojos una propuesta de paz austriaca cercana a la rendición incondicional y quizá, la mayor de estas críticas vino de su gran rival, el *Herald* que desde entonces adoptó como eslogan *Lea un periódico americano* (*Read an American Newspaper*). Antes de la II Guerra Mundial, que Estados Unidos ya no verá tanto como una “guerra europea” si no que se involucrará del todo pues en juego está ser la primera potencia mundial, fallece Adolph S. Ochs en 1935 y le sucede en el cargo de editor su yerno Arthur Hays Sulzberger. Pese a las dificultades informativas que se viven durante los años de la II Guerra Mundial, en lo que en París ni siquiera pueden editarse periódicos debido a la ocupación nazi, este diario neoyorquino enviará corresponsales por todo el mundo para informar a sus lectores, algunos de estos corresponsales serán acusados de espionaje, otros torturados o heridos e incluso, dos de ellos fallecerán en el conflicto; todo ello y muchas otras noticias serán retransmitidas casi en directo cada hora gracias a otra novedad la radio WQXR, comprada por *The New York Times* que ya es, sin lugar a dudas, un imperio de la información.

Y como la evolución de este diario es el reflejo de la evolución de la propia historia del siglo XX, durante los años de la Guerra Fría será acusado de ser una *herramienta de los monopolios y de distorsionar las pacíficas políticas del gobierno soviético*, pero también de tener entre su *staff* a cien miembros del partido comunista; sufrirá huelgas como la de impresores en 1962; contará la muerte del presidente Kennedy en 1963; y, por último se sucederán en el cargo de editor otros dos miembros de la familia: el yerno de Arthur Hays Sulzberger, Orvil E. Dryfoos que fallece tras solo dos años en el cargo en 1963, y Arthur Ochs Sulzberger que fallece en 1968⁶. Pero lo años 60 no son solo una década más en la que el mundo se encuentra inmerso en la Guerra Fría, si no que dará comienzo una de las guerras más impopulares para Estados Unidos, incluida en este contexto histórico: la Guerra de Vietnam y *The New York Times* será un diario crítico con la administración de Johnson, e incluso demostrará gracias a la valentía de los corresponsales desplazados allí, que efectivamente se atacaron objetivos no militares, es decir, a civiles. Algunos años después, en la década de los 70 llegarán escándalos como el de los *Papeles del Pentágono* y el *Watergate*, pero también el primer ordenador a la redacción que era visto como *una pantalla de televisión unida a una máquina de escribir eléctrica*⁷, y nuevas secciones como *Weekend*, *SportsMonday*, *Science Times* y *Living and Home*. Por otro lado, los años ochenta recibirán el progreso tecnológico a través del ordenador personal o *pc* y cada miembro de la redacción irá elaborando sus artículos, crónicas, reportajes y editoriales en estas máquinas, ello supondrá una revolución en todos los sentidos que, unido a la posterior llegada de Internet en los años 90, abrirá una nueva etapa en el diario marcada también por la sucesión en el cargo de editor, que pasa a manos de Arthur Sulzberger Jr. en el año 1992. La página web de The New York Times tampoco se hará esperar pues en 1996 la sociedad ya tendría a su disposición de manera gratuita en la World Wide Web la mayoría de los contenidos del diario, que verá en Internet un nuevo espacio en el que ir diversificándolos y ampliándolos, especialmente a lo largo de la primera década d elos 2000 cuando surgen aún más secciones, especialmente relacionadas con el ocio y la gastronomía, y que gozan de una gran popularidad hoy en día. Sin embargo, uno de sus mayores desafíos llegará el 11 de septiembre de 2001, con los atentados contra las Torres Gemelas, el reportaje *A Nation Challenged* (Una nación desafiada) profundizará

⁶ THE NEW YORK TIMES COMPANY: *Our History...* Óp. Cit.

⁷ Ídem.

y dará respuesta en aquel momento a la necesidad de información de la sociedad estadounidense, y por qué no, mundial.

Y en la actualidad, como no podría ser de otro modo, *The New York Times*, ha ido adaptándose a los nuevos tiempos, a la inmediatez de la información y al consumo rápido de cada noticia, por eso, en el año 2008 este diario se introduce en forma de *app* en el *Iphone* de millones de lectores. En cuanto a los datos de difusión, entre octubre de 2012 y marzo de 2013, la circulación de ejemplares de lunes a viernes ascendía un total de 1.865.318, de los cuales 1.333.923 eran ejemplares en la versión digital⁸.

En el último año, 2014, se han sucedido una serie de nuevos nombramientos, por ejemplo, Dean Baquet como editor ejecutivo y Jake Silverstein como editor de *The New York Times Magazine*.

En cuanto a la fotografía, *The New York Times* tardó en incorporarla a la portada; sin embargo, fue el *magazine* dominical el lugar elegido para introducir muchas novedades y adelantos técnicos, sin ir más lejos, en 1897 se publican 50 fotografías impresas por la técnica del *halftone* o medios tonos de un desfile de la reina Victoria y ya en el siglo XX, el *Times* va registrando a través de la fotografía algunas noticias con tanto éxito que en 1919 tendrá su propia agencia de fotografía, la *Wide World Photos*, que llegará a reunir a más de cien fotógrafos antes de ser vendida a *Associated Press* en los años cuarenta. Sin embargo, habrá que esperar hasta el día 16 de octubre de 1997 para que *The New York Times* introduzca el color en la fotografía de portada, que ese día ilustraba un partido de *baseball*.

4.4.2 *El País: del Diario independiente de la mañana a El periódico global en español*

El País, al contrario que *The New York Times*, es un diario que nace en la década de los 70 del siglo XX, precisamente el 4 de mayo de 1976, más de un siglo después que el periódico neoyorquino. Esta no es la única diferencia, obviamente, pues *El País* es un diario de formato berlinés, mucho más pequeño y quizá manejable, con unas medidas de 415 mm de alto por 295 mm de ancho. *El País* sale a la luz pocos meses después de la muerte de Franco con la vocación de convertirse en el diario por excelencia de la

⁸ ASOCIATED PRESS: Top 10 Newspapers By Circulation: Wall Street Journal Leads Weekday Circulation 30/04/2013 (en línea) http://www.huffingtonpost.com/2013/05/01/newspaper-circulation-top-10_n_3188612.html [consultado el 14 de noviembre de 2014]

democracia, lo cual ha conseguido hasta el punto de considerarse, en algo menos de cuarenta años, el diario de referencia español por encima de otros con más recorrido, como por ejemplo el *ABC*. Sin embargo, la historia se remonta a unos cuantos años antes cuando Ortega Spottorno (hijo de Ortega y Gasset), Mendo y Valcárcel, deciden crear un periódico “de gran calado intelectual”, serio, liberal y europeísta, y lo inscriben al diario Registro de la Propiedad Industrial en 1971 con el nombre que ya todos conocemos, *El País*, parece ser que influidos por un diario de Montevideo (Uruguay) si bien ya existieron con anterioridad otros periódicos con ese nombre, como el desaparecido en 1921 de corte republicano y anticlerical, y con una tipografía en la cabecera de gran similitud, si bien los fundadores niegan haberse inspirado en dicha publicación homónima⁹ ¹⁰.



Portada de aquel periódico español de principios del siglo XX con el mismo nombre

⁹ SEOANE, María Cruz y SUEIRO SEOANE, Susana: *Una historia de El País y del Grupo Prisa*. Barcelona, Plaza y Janés, 2004. Págs. 18-22

¹⁰ El diario *El País* nacido en 1976 no es ninguna continuación de esta publicación española de principios del siglo XX, si bien es curioso lo parecido de la tipografía de cabecera.

Los tres fundadores, Ortega, Mendo y Valcárcel deciden incluir a Juan José de Carlos y a Ramón Jordán de Urríes, próximo a don Juan de Borbón, y constituyen con un capital inicial de 500.000 pesetas la Promotora de Informaciones S.A, más conocida como PRISA, el día 18 de enero de 1972. El por aquel entonces ministro de Información y Turismo, Fraga, vio la posibilidad de que aquel aún nonato diario fuese el vehículo de sus ideas y reformas (recordemos que en 1966 había sacado adelante su Ley de Prensa e Imprenta que abría algunos, pocos, nuevos espacios de expresión periodística, siempre y en cualquier caso, vigilada de cerca por la dictadura) y parece ser que incluso ayudo en elegir un lema: *Diario independiente de la mañana*¹¹. Los años que se suceden entre la inscripción del diario en el Registro y la constitución de PRISA (1971-1972), y la publicación de periódico en 1976 son años en los que otros muchos intelectuales, políticos y empresarios se van sumando al proyecto: Jesús Polanco es nombrado consejero delegado de PRISA y Cebrián será el director, un periodista joven y trabajador que había formado parte de otras publicaciones como *Pueblo*, *Cuadernos para el Diálogo* e *Informaciones*, si bien se barajaron otros nombre de “prestigio” para esta tarea como por ejemplo, Miguel Delibes, que no aceptó. Además de las intrigas para establecer una línea ideológica y la propia cúpula directiva, hacía falta un diseño para la nueva publicación que casase con la línea de modernidad que ante todo quería transmitir El País, y el encargado de esta tarea fue un alemán Reinhard Gäde en colaboración con Julio Alonso; el diseño, claro y *sereno*, tenía la intención de transmitir objetividad y novedad, diferenciándose de todos los otros periódicos de la época: la medida se establecía en picas en lugar de cíceros, el diseño era modular, el tipo de letra era Times en tamaño 9 puntos y el interlineado de 9,9, y para la cabecera se eligió el tipo de letra Clarendon Medium¹². En el año 2007, treinta años después de su fundación, se realizó una importante labor de rediseño del diario, en el que se incluye la tilde en la “i” de El País y se cambia el tipo de letra por el de Majerit, así como un cambio del lema a *El periódico global en español*, como veremos más adelante.

En lo referente a la fotografía, aunque este diario se rodeó desde un principio de grandes y prestigiosos fotógrafos, como César Lucas, la fotografía se consideró como un mero apoyo para el texto, que fue y sigue siendo lo principal, cediendo la importancia de la

¹¹ SEOANE, María Cruz y SUEIRO SEOANE, Susana: *Una historia de El País...* Óp. Cit Pág. 19

¹² Ídem Págs. 65-66

imagen a suplementos como El País Semanal, que comenzaría a editarse el mismo año de 1976.

Pero no adelantemos acontecimientos. Por fin, el 4 de mayo aparece El País en los kioscos españoles como un ejemplar de 48 páginas, con una fotografía de pequeño tamaño del ministro de Asuntos Exteriores José María de Areilza, su apuesta política de aquel momento para presidente del gobierno, y con una tirada de 180.000 ejemplares.



La primera portada de El País ya dejaba clara su línea ideológica a través de la fotografía, el titular y la propia composición formal

El País pronto tendría ante sí muchos retos informativos, uno de ellos fue el famoso 23-F (de 1981), el día del Golpe de Estado, cuya historia por todos conocida no deja de ser aún hoy en día debatida y re-escrita, y parece ser que el director de esta publicación llamó a otro director, el de Diario 16 (nacido también al calor de la reciente democracia, en 1976), Pedro J. Ramírez para publicar una edición conjunta en defensa de la democracia, amenazada en aquel momento, negándose a ello y lanzando la edición aquel día tras el mensaje del Rey Juan Carlos, esperando así “a ver qué ocurría”¹³. El País por otro lado, y tras la negativa de Pedro J. Ramírez, el 24 de febrero publicaba un número especial con un titular que decía: “El País, con la Constitución”.



El País, 24 de febrero de 1981. Una de las siete ediciones especiales que este diario publicó aquel día, con motivo del Golpe de Estado (en línea): <http://www.elpais.com/especial/23-f/30aniversario.html> [consultado el 15 de noviembre de 2014]

¹³ CEBRIÁN, Juan Luis: *Una jornada particular* 20/02/2011 (en línea) http://elpais.com/diario/2011/02/20/domingo/1298177555_850215.html [consultado el 15 de noviembre de 2014]

Otros muchos retos, como el terrorismo, afrontaría *El País*, considerado ya de pleno un partido con tendencia a la izquierda, si bien en los 80, cuando apoyó al PSOE de Felipe González en las elecciones generales de 1982, aún en su lema rezaba la palabra *independiente* como definitoria y, sin duda, era un periódico influyente en la política y en la sociedad española, bastante diferente ya a como era tan solo seis años después de su primera publicación. Otros grandes hitos del diario que han contribuido a situarle como periódico de referencia es la creación de la figura del *Defensor del lector*, heredera del *Press Ombudsman*, y la elaboración del famoso *Libro de Estilo*, cuya primera edición se remonta a 1977 y que contiene todas las guías ortográficas y éticas necesarias para la práctica del periodismo y muy útiles también para estudiantes de las facultades de ciencias de la información y/o la comunicación. Este libro goza de numerosas ediciones en las que se incluyen nuevas reglas o normas, en consonancia a los nuevos tiempos, siendo la última del año 2014.

Por otra parte, El País tiene también una versión online desde 1996, primero de pago y gratuita desde 2003, a excepción de algunos suplementos y contenidos multimedia, solo para suscriptores, también cuenta con una edición latinoamericana, de ahí el calificativo de *global* en su lema¹⁴.

¹⁴ EL PAÍS: *Corporativo* (en línea) <http://elpais.com/corporativos/> [consultado el 17 de noviembre de 2014]

4.2 Resultados generales del análisis estadístico en SPSS de las fotografías principales de portada en *El País* y *The New York Times* entre 2001 y 2011.

En este epígrafe vamos a pasar a ver y comentar algunos datos generales del estudio en SPSS de las fotografías principales de portada de *El País* y *The New York Times* entre 2001 y 2011 siendo lo primero que hemos de señalar que en el caso del diario español se han estudiado 445 imágenes, y en el diario estadounidense la cifra asciende hasta 654.

Un ejemplo de la vista de datos en SPSS de *El País*

Un ejemplo de la vista de datos en SPSS de *The New York Times*

Los atributos biográficos de la fotografía principal de portada

Uno de estos atributos biográficos se refiere a la **autoría** de las imágenes ¿son fotografías tomadas por agencias, fotógrafos *freelance* o fotógrafos del propio *staff* del periódico?

En el diario español *El País* la gran mayoría (por no decir aplastante) son imágenes de agencia, en un 92,36% y un 6,52% son fotografías tomadas por *freelance*, dejando el 2% restante a una imagen firmada por un fotógrafo de *El País*, a otra de un fotógrafo de *The New York Times* y a tres imágenes donde el autor, por alguna razón, no está especificado.

En *The New York Times* la tendencia es distinta, porque hay mayor número de fotógrafos *freelance* y del propio diario (59,78%), el porcentaje de fotografías de agencias supone un 39,30%, y un 0,91% se corresponde con el Departamento de Defensa de Estados Unidos.

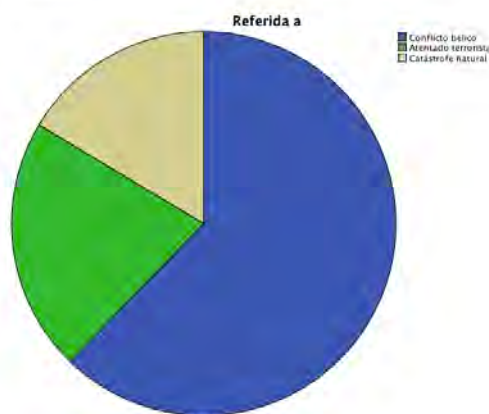
Esta posibilidad de tener su propio *staff* de fotoperiodistas puede responder a un mayor presupuesto para ello, que en España se ve mermado por la crisis financiera actual.

Los aspectos temáticos de la fotografía principal de portada

En primer lugar, veamos en ambos periódicos si la mayor parte de sus fotografías principales de portada se refieren a **conflicto bélico, atentado terrorista o catástrofe natural**:

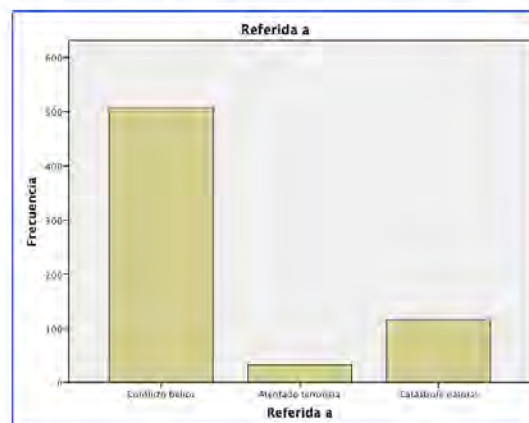
El País:

Referida a				
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje acumulado
Válidos:	Conflicto bélico	277	62,2	62,2
	Atentado terrorista	95	21,3	83,6
	Catástrofe natural	73	16,4	100,0
	Total	445	100,0	



The New York Times:

Referida a				
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje acumulado
Válidos:	Conflicto bélico	506	77,4	77,4
	Atentado terrorista	33	5,0	82,4
	Catástrofe natural	119	17,6	100,0
	Total	658	100,0	



En general, podemos decir que en ambos periódicos la mayor parte de las fotografías principales de portada se refieren a conflicto bélicos (62,2% en *El País* y 77,4% en *The New York Times*), sin embargo, e cuanto a los atentados terroristas se produce un hecho curioso: mientras que en *El País* suponen un 21,3%, en *The New York Times* tan solo ocupan un 5% de las fotografías principales de portada. Ello puede deberse, muy posiblemente, a que en España, hasta el Alto el Fuego de ETA en 2011 se producían, debido a la intensa actividad de la banda terrorista, numerosos atentados terroristas.

En cuanto a las catástrofes naturales, en *El País* nos encontramos con un porcentaje de un 16,4%, que asciende hasta un 17,6% en *The New York Times*, posiblemente por la

amplia cobertura que este país dio a catástrofes propias como el Huracán Katrina en 2005.

Sin embargo, ya sabemos qué porcentaje de imágenes se refiere a conflicto bélico, atentado terrorista o catástrofe natural, sin embargo ¿qué sucede en cada imagen? ¿cuál es el **tipo de escena**? Para este estudio se establecieron un total de diez tipos de escenas posibles: explosiones; ruinas, edificios, coches atacados o destruidos; enfrentamientos; despliegue militar; matanza, asesinato, tortura, heridos; prisioneros de guerra; huida; vigilancia; saqueos; y otros.

El País:

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos Explosiones	44	9,9
Ruinas, edificios, coches atacados o destruidos	114	25,6
Enfrentamientos	23	5,2
Despliegue militar	57	12,8
Matanza, asesinato, tortura, heridos	164	36,9
Prisioneros de guerra	11	2,5
Huida	8	1,8
Otros	21	4,7
Vigilancia	1	,2
Saqueos	2	,4
Total	445	100,0

En el diario *El País* el mayor porcentaje de portadas, un 36,9%, se refiere a matanza, asesinato, tortura y heridos, lo cual no tiene porqué estar relacionado, como veremos más adelante con que la imagen muestre dolor, le sigue de cerca la representación de escenas de ruinas y coches destruidos y atacados (25,6%), quizá relacionado también con una mayor representación de conflictos bélicos, y por último, la huida es la escena que menos protagonismo tiene en las fotografías principales de El País entre 2001 y 2010 (1,8%).

The New York Times

		Frecuencia	Porcentaje
Válidos	Explosiones	56	8,6
	Ruinas, edificios, coches atacados o destruidos	146	22,3
	Enfrentamientos	25	3,8
	Despliegue militar	170	26,0
	Matanza, asesinato, tortura	133	20,3
	Prisioneros de guerra	14	2,1
	Huida	20	3,1
	Otros	58	8,9
	Vigilancia	28	4,3
	Saqueos	2	,3
	Protección	2	,3
	Total	654	100,0

En *The New York Times* vemos que la mayor parte de las portadas se refieren con un 26% a despliegue militar, quizá por las guerras de Afganistán y de Irak, a las que enviaron un gran número de soldados por lo que despertaba el interés social de la población estadounidense (debemos pensar que muchos familias tenían parientes luchando en estos conflictos), y de cerca le siguen otros dos tipos de escenas: ruinas, edificios, coches atacados o destruidos (22,3%) y matanza, asesinato, tortura (20,3%). Por otro lado, resulta peculiar que en *The New York Times* se introduce un nuevo tipo de escena, el de “protección” que no aparece en ninguna fotografía principal de portada de *El País*, y que se refiere a dos fotografías principales de portada (0,3%).

Atributos relacionales: la imagen y el texto en portada

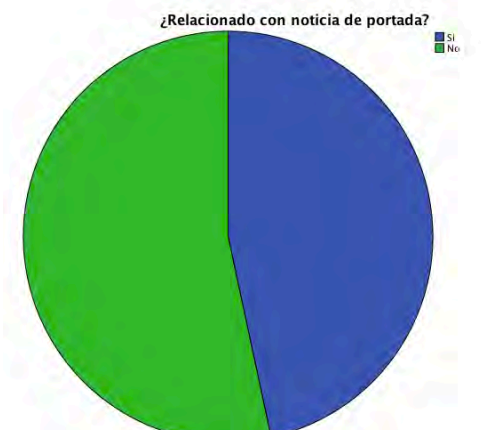
Pasemos ahora a ver en **qué porcentajes está relacionada la fotografía principal de portada con la noticia principal de portada**, ello se trataría de un atributo relacional, como así lo denomina el profesor Félix del Valle¹⁵:

El País:

¿Relacionado con noticia de portada?					
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Si	188	42,2	42,2	42,2
	No	257	57,8	57,8	100,0
	Total	445	100,0	100,0	



The New York Times:



¿Relacionado con noticia de portada?					
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Si	305	46,6	46,6	46,6
	No	349	53,4	53,4	100,0
	Total	654	100,0	100,0	

En este caso es curioso que la mayoría de fotografías principales de portada no estén relacionadas con la noticia principal de portada (57,8% frente al 42,2% que sí lo están) por lo que podemos suponer que se debe por un lado, a que *El País* utiliza la imagen como apoyo del texto, primando siempre este y no siempre la noticia principal del día en portada es ilustrada, y por otro, a que la conjunción titular-imagen principal en la

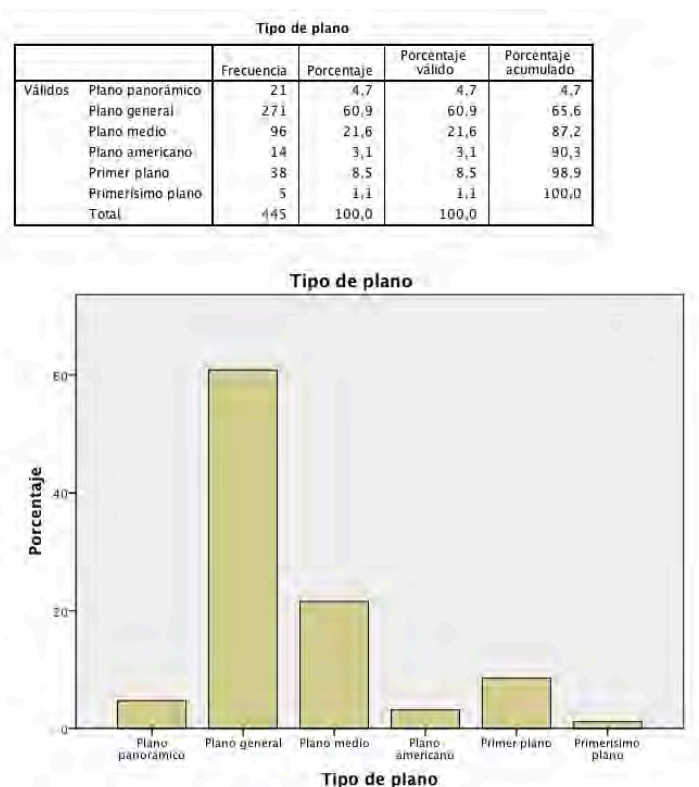
¹⁵ DEL VALLE GASTAMINZA, Félix: *Manual de documentación...* Óp. Cit. Pág. 124

portada parece reservarse a eventos de gran importancia bien por ser muy trágicos (por ejemplo, el 11-M) o por la importancia para el país (es el caso de un vencedor en unos comicios). En *The New York Times*, los porcentajes son bastante parecidos (53,4% frente al 46,6% que sí lo están) , si bien, por la disposición formal de los elementos en la maqueta de sus portadas podemos decir que este mayor porcentaje de imágenes no relacionadas con la noticia principal es propio de su idiosincrasia, ya que lleva muchas noticias y muchas fotografías sin destacar en la mayoría de los casos unas u otras.

Los aspectos formales de la imagen

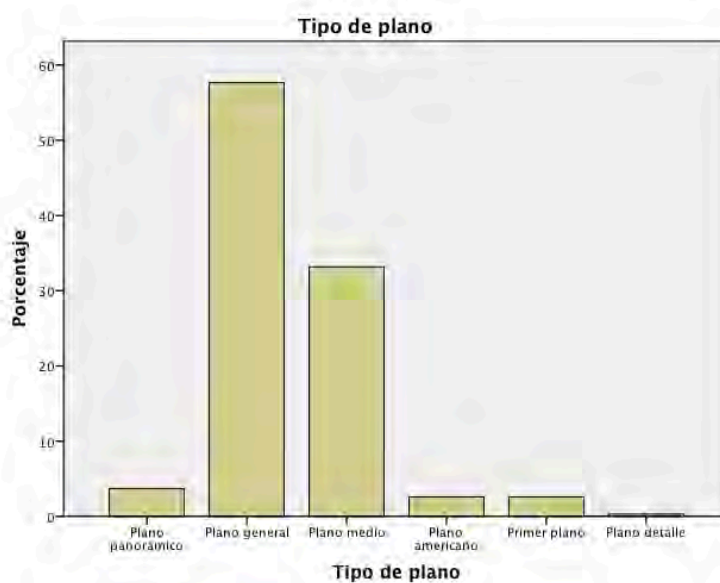
A través de los siguientes gráficos, vamos a estudiar algunos de los aspectos formales de la imagen más significativos. Por ejemplo podemos empezar estudiando cuál es **tipo de plano** más utilizado en las fotografías principales de portada de cada periódico.

El País:



The New York Times

		Tipo de plano			
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Plano panorámico	24	3,7	3,7	3,7
	Plano general	377	57,6	57,6	61,3
	Plano medio	217	33,2	33,2	94,5
	Plano americano	17	2,6	2,6	97,1
	Primer plano	17	2,6	2,6	99,7
	Plano detalle	2	,3	,3	100,0
	Total	654	100,0	100,0	



En ambos diarios vemos de nuevo bastantes similitudes también en este aspecto: en ambos diarios es el plano general el más representado con un 60,9% en *El País* y un 57,6% en *The New York Times*, y también coinciden en que el siguiente tipo de plano más usado es el plano medio (21,6% en *El País* y 33,2% en *The New York Times*). La diferencia (mínima) entre ellos es que hay cinco fotografías principales de portada cuyo plano es primerísimo plano (1,1,%), y en *The New York Times* en lugar de encontrarnos la representación de alguno de estos planos, tenemos dos fotos cuyos planos son planos detalle (0,3%).

La **ubicación** de la imagen principal de portada también es importante para ver cómo se dispone en el conjunto que conforma la portada: no es lo mismo una imagen centrada que otra situada en la parte inferior izquierda.

El País

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos centrado	142	31,9
Parte superior izquierda	66	14,8
Parte superior derecha	100	22,5
Centrado izquierda	75	16,9
Centrado derecha	15	3,4
Parte inferior derecha	2	,4
Centrado superior	41	9,2
Centrado inferior	4	,9
Total	445	100,0

The New York Times

	Frecuencia	Porcentaje
Válidos centrado	15	2,3
Parte superior izquierda	215	32,9
Parte superior derecha	68	10,4
Parte inferior izquierda	2	,3
Parte inferior derecha	1	,2
Centrado superior	349	53,4
Centrado inferior	4	,6
Total	654	100,0

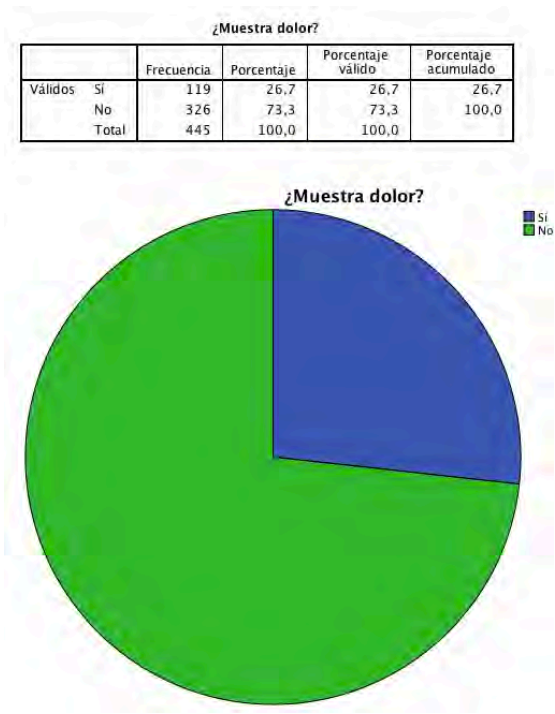
La comparación en cuanto a la ubicación de las fotografías principales de portada está muy influida por la maquetación de cada uno de los dos diarios, mientras que *El País* coloca algo más de un tercio de estas imágenes centradas (31,9%), *The New York Times* ubica la mayoría de sus fotografías principales casi siempre centradas en la parte superior de la portada (53,4%).

Por último, cabe señalar que todas las imágenes analizadas en ambos periódicos son en color.

Las imágenes que muestran dolor

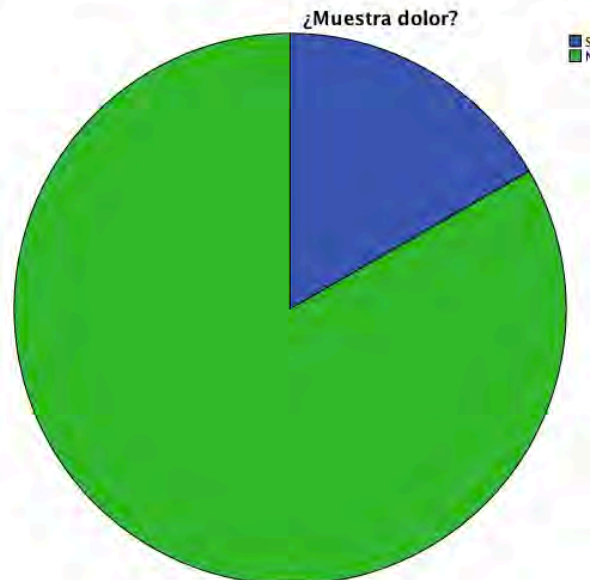
En este último apartado veremos, por fin, cuál es el porcentaje de imágenes principales de portada que muestran dolor en ambos periódicos y, también su relación con otras variables a través de tablas de contingencia, que nos permitirá saber, por ejemplo, en qué países se producen estas imágenes de dolor, lo cual nos ayudará a refutar o desechar nuestra hipótesis.

El País:



The New York Times:

¿Muestra dolor?					
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Si	109	16,7	16,7	16,7
	No	545	83,3	83,3	100,0
	Total	654	100,0	100,0	



En ambos diarios, como era de esperar, la mayoría de las imágenes principales de portada no muestran dolor. La brecha entre el sí y el no se agudiza en *The New York Times*: un 83,3% no muestra dolor y un 16,7 % sí; en el caso de *El País* un 73,3% no muestra dolor y un 26,7% sí lo muestra.

También se han llevado a cabo algunas tablas de contingencia para ver en qué países se muestra más dolor y en cuáles menos. En los resultados proporcionados por estas tablas se aprecia que curiosamente en ambos periódicos el país que muestra más dolor en sus imágenes principales de portada es Irak (26 portadas en *El País*, y 24 en *The New York Times*), seguido, por Israel en *The New York Times* (12 portadas), y en *El País* por Palestina (21 portadas).

Por otro lado, los países más representados en el estudio son en *El País*: Irak (21,6%), Palestina (10,1%) y España (9,2%), mientras que en *The New York Times* son Irak (27,8%), Afganistán (14,5%) y Estados Unidos (8,5%), siempre teniendo en cuenta que estos porcentajes son sobre el total de fotografías principales de portada analizadas.

4.4 La Guerra de Afganistán. Comentario de portadas y resultados.

Introducción y contexto histórico¹

El nacimiento de Afganistán como tal se produjo en el siglo XVIII cuando Ahmad Shah Abdali (1723-1773), jefe del clan Sadozai, de la tribu Abdali fue elegido Rey de Afganos en Kandahar. Sin embargo, su imperio no llegó a consolidarse debido a que las otras tribus afganas eran individualistas e ignorantes. Según el propio Fabián Sánchez García “sabían cómo conquistar pero ignoraban cómo gobernar”. Tras la muerte del hijo de Ahmad Shah, llamado Timur Shah, en 1793, sin haber nombrado ningún heredero entre sus veintitrés hijos se desencadenó un periodo de veinticinco años de rivalidades entre los aspirantes al trono, desmoronándose finalmente el imperio. En 1828, Afganistán era un país sumido en la anarquía y dividido principalmente en tres regiones: Huat, Peshawar y Kandahar.

Ya en el siglo XIX, ingleses y rusos comienzan a interesarse por Afganistán, rivalizando en lo que se conoce como “el Gran Juego” hasta el siglo XX. Entre 1835 y 1919 tuvieron lugar tres guerras entre afganos y británicos que acabaron con la independencia de Afganistán en 1919 mediante el Tratado de Rawalpindi.

Tras la ansiada independencia, el rey Amanullah asumió el poder poniendo en marcha ciertas reformas de modernización y, en política exterior, fue el primero en reconocer a la URSS tras la Revolución Rusa. De hecho, los gobernantes que sucedieron al rey Amanullah continuaron estrechando lazos con la Unión Soviética. En 1973, tuvo lugar el golpe militar en que se abolió la monarquía estableciéndose, así, una república. De nuevo en 1978, tan solo cinco años después, se produjo otro golpe de estado, dirigido por el partido de corte marxista PDPA (Partido Democrático del Pueblo de Afganistán) y apoyado por la URSS, con la consiguiente proclamación de la República Democrática de Afganistán. No obstante, las ideas marxistas opuestas a las propias del Islam pronto provocaron protestas que acabaron con el asesinato del rey Taraki y de sus sucesor, incapaz, por otro lado, de hacerse cargo de la situación, a manos supuestamente de la Unión Soviética, que acabó interviniendo militarmente con el fin de evitar perder el control en Afganistán. Llegados a este punto, entran en juego los muyahidín o “luchadores por la libertad”, llamando a la yihad o “Guerra santa”, unidos por la fe islámica y el rechazo a todo lo extranjero. Y, lo más importante, apoyados por Estados

¹ Según el libro *Afganistán, un conflicto interminable* de Fabián Sánchez García. Akrón, León, 2010.

Unidos, en el contexto de la Guerra Fría, junto a Pakistán, que se encarga de su organización.

En un principio, las tropas soviéticas controlaban algunos núcleos de población pero, a partir de 1984, la estrategia de intervención militar se torna mucho más agresiva. En 1991, Estados Unidos y la URSS pactaron el fin del apoyo al gobierno y la guerrilla aunque, no obstante, se desencadenará una guerra civil. En 1994 entran en escena los talibanes en la región de Kandahar. Se trata de un movimiento islamista suní integrado por estudiantes de teologías. Cuatro años después, en 1998, y tras varias ofensivas los talibanes controlaban ya el 90% del país aunque solo Arabia Saudí, Pakistán y Emiratos Árabes Unidos reconocían el gobierno talibán. Pronto establecieron sus leyes fundamentalistas (lapidación por adulterio, uso obligatorio del burka para las mujeres, etc.). Así, Afganistán se convirtió en refugio de Al-Qaeda.

Finalmente, tras los ataques del 11-S, el veinte de septiembre y el seis de octubre, Bush lanzó dos ultimátum que, al ser ignorados, el siete de octubre Estados Unidos junto a Gran Bretaña iniciaron los ataques aéreos a Afganistán conocidos bajo el nombre primeramente de “Justicia Infinita” y luego como “Libertad Duradera”.

El comienzo de la guerra o el año 2001 en El País y The New York Times²

Aunque el comienzo de esta guerra en concreto es el 7 de octubre de 2001, ese día la fotografía principal de portada en cada periódico es:

² El primer año de este conflicto será tratado en conjunto.



Tanto el titular como la fotografía se refieren a un posible despliegue militar en Afganistán aunque no de forma contundente. En El País el titular dice **“Bush anuncia un ataque inminente si Afganistán no entrega a Bin Laden”** y la fotografía se refiere a una cantante famosa que está levantando el ánimo de tropas desplazadas a Omán ante el *posible inicio* de la guerra. En The New York Times el titular es similar **“BUSH SAYS: TIME IS RUNNING OUT; U.S PLANS TO ACT LARGELY ALONE”**³. Así, tampoco The New York Times confirma el comienzo de la guerra este día sino que más bien parece que Estados Unidos está sumergido aún en la búsqueda de posibles aliados.

En días anteriores las portadas de El País sí se hacían eco de la preparación del conflicto, si bien las fotografías principales de portada no se referían al inicio de este conflicto, motivo por el cual no fueron seleccionadas para el estudio cuantitativo.

Sin embargo, veamos en este apartado esas portadas:

³ “Bush dice: el tiempo se acaba; Estados Unidos planea actuar esencialmente solo” (Traducción de la autora).

afganos invitan a Bin Laden a salir de Afganistán. Y el 22 de septiembre se recoge en forma de titular la posición de Europa, favorable a la intervención militar de Estados Unidos en Afganistán: “Europa cree legítima una acción de EEUU si tiene objetivos claros”. Y en la fotografía de portada se nos muestran las protestas de grupos islamistas contra el apoyo pakistaní a la invasión de Afganistán por parte de Estados Unidos. Por lo tanto, en los días previos a la invasión se deducen cuatro posturas, cuatro actores clave: en primer lugar, Estados Unidos decidido a invadir; Afganistán, refugio de Bin Laden pero cuyos dirigentes religiosos le piden que abandonen el país para evitar la guerra; Pakistán, vecino inmediato de Afganistán, quien cede espacio aéreo pero con numerosos grupos islamistas que protestan ante la postura oficial de su país (incluso en estas protestas habrá muertos) y que será refugio para desplazados afganos; y, por último Europa, que apoya a Estados Unidos.

Parece que septiembre es el mes clave del inicio del conflicto en Afganistán, y no octubre, mes en el que se fija el inicio del combate. Veamos las portadas del 23 y el 24 de septiembre donde explícitamente El País habla de “despliegue” y “envío de aviones para el ataque”:



Ahora bien, la portada del 8 de octubre de El País por fin muestra el inicio de la guerra:

4

⁴ Esta portada no ha sido seleccionada para el estudio cuantitativo pues la fotografía principal de portada no muestra el conflicto bélico en sí, sino medios planos de Bush y Bin Laden.

EL PAIS

DIÁRIO INDEPENDENTE DE LA MAÑANA

Submarinos británicos participan en los ataques

Estados Unidos bombardea Afganistán

Bin Laden: "Juro que América no tendrá paz hasta que los ejércitos occidentales infieles se marchen"



Buques de guerra y bombarderos lanzan decenas de misiles sobre las ciudades afganas de Kabul, Kandahar y Jalalabad

19) prima moglie del fratello Vukobrat è la signora Marija Vukobrat, nata a Srebrenica, figlia di un artigiano e di una donna di buona famiglia, di cui ha avuto un figlio, il figlio primogenito, il signor Vukobrat, che ha 22 anni, è sposato, ha un figlio, il signor Vukobrat, che ha 10 anni, e una figlia, la signora Vukobrat, che ha 8 anni. Il signor Vukobrat è un ingegnere, ha una casa a Srebrenica, e un'azienda di lavoro a Srebrenica. La signora Vukobrat è una donna di buona famiglia, ha una casa a Srebrenica, e un'azienda di lavoro a Srebrenica. Il signor Vukobrat è un ingegnere, ha una casa a Srebrenica, e un'azienda di lavoro a Srebrenica. La signora Vukobrat è una donna di buona famiglia, ha una casa a Srebrenica, e un'azienda di lavoro a Srebrenica.

lector.kioskoymas.com/paper/services/OnlinePrintHandler.aspx?issue=2317200110080000000001001&page=1&paper=A3

1/1

Veamos a continuación cómo trata The New York Times los inicios y preparativos de este conflicto.





Prácticamente sucede lo mismo que en El País, si bien la portada del 20 de septiembre es más imperativa pues señala: ***“BUSH ORDERS HEAVY BOMBERS NEAR AFGHANS; DEMANDS BIN LADEN NOW, NOT NEGOTIATION”***⁵.

Curiosamente, la portada del 22 de septiembre lleva la misma fotografía de portada que la del mismo día de El País, firmada por la agencia France-Presse. Ambos periódicos han coincidido en la compra de imágenes y han seleccionado la misma fotografía principal de portada. El 24 de septiembre ambos periódicos muestran momentos diferentes del homenaje a las víctimas del 11’S en el estadio de los Yankees, en Nueva York., mientras que el titular deja constancia de la búsqueda de una coalición afgana contra los talibanes por parte de Estados Unidos. Y, como vemos a continuación, el 25 de septiembre, The New York Times señala en su titular que Estados Unidos tendrá el apoyo armamentístico de Rusia así como también le ofrece su espacio aéreo⁶:

⁵ Bush ordena fuertes bombardeos cerca de Afganistán; exige a Bin Laden ahora, sin negociación. (Traducción de la autora)

⁶ Este hecho puede considerarse ciertamente especial, incluso curioso, si tenemos en cuenta que en la Guerra Ruso-Afgana, acaecida entre 1978 y 1992, Estados Unidos apoyó a los muyahidines (una de sus facciones era Al Qaeda) en detrimento de Rusia, que acabó perdiendo la guerra con la consiguiente implantación del Estado Islámico de Afganistán.

"All the News That's Fit to Print"

The New York Times

NEW YORK, THURSDAY, SEPTEMBER 11, 2003

BUSH FREEZES ASSETS LINKED TO TERROR NET; RUSSIANS OFFER AIRSPACE AND ARMS SUPPORT

Agents Pursue German Leads On Terror Trail

By MICHAEL M. GREGG
WASHINGTON, Sept. 11 — U.S. agents are pursuing leads in Germany and other European countries to identify the individuals and organizations that provided support for the Sept. 11 attacks, according to a senior administration official.

The official said that the FBI and other agencies are working to identify the individuals and organizations that provided support for the Sept. 11 attacks, including the individuals and organizations that provided support for the hijackers.

The official said that the FBI and other agencies are working to identify the individuals and organizations that provided support for the Sept. 11 attacks, including the individuals and organizations that provided support for the hijackers.

Oil and Gas Prices Tumble, But Stocks Soar Worldwide

By MICHAEL M. GREGG
WASHINGTON, Sept. 11 — Oil and gas prices tumbled sharply today, but stocks soared worldwide, reflecting a combination of factors, including the Sept. 11 attacks and the U.S. government's announcement that it had frozen the assets of individuals and organizations linked to the Sept. 11 attacks.

The official said that the FBI and other agencies are working to identify the individuals and organizations that provided support for the Sept. 11 attacks, including the individuals and organizations that provided support for the hijackers.

Poll Finds Support for War and Fear on Economy

By MICHAEL M. GREGG
WASHINGTON, Sept. 11 — A poll conducted by the Pew Research Center found that a majority of Americans support the U.S. military's action against al Qaeda, but a majority also expressed concern about the impact of the Sept. 11 attacks on the economy.

The poll found that 63 percent of Americans support the U.S. military's action against al Qaeda, while 36 percent oppose it. However, 63 percent of Americans expressed concern about the impact of the Sept. 11 attacks on the economy, while 36 percent did not.

Giuliani, His Options Open, Dismisses Primary Write-In

By MICHAEL M. GREGG
NEW YORK, Sept. 11 — Mayor Michael Bloomberg today dismissed the possibility of a write-in campaign for Mayor Michael Bloomberg in the upcoming November election, saying that he was not considering it.

Mayor Bloomberg said that he was not considering a write-in campaign for the November election, but he did not rule out the possibility of a write-in campaign for the November election.

Y, por fin, el 8 de octubre, se confirma el inicio de la guerra:

"All the News That's Fit to Print"

The New York Times

NEW YORK, THURSDAY, OCTOBER 8, 2003

U.S. AND BRITAIN STRIKE AFGHANISTAN, AIMING AT BASES AND TERRORIST CAMPS; BUSH WARNS 'TALIBAN WILL PAY A PRICE'

Home Front: Edgy Sunday

By MICHAEL M. GREGG
WASHINGTON, Oct. 8 — The Sept. 11 attacks have created a sense of unease and tension in the United States, with many Americans expressing concern about the impact of the Sept. 11 attacks on the economy and the U.S. military's action against al Qaeda.

The official said that the FBI and other agencies are working to identify the individuals and organizations that provided support for the Sept. 11 attacks, including the individuals and organizations that provided support for the hijackers.

Bomb and Missile Attacks — Bin Laden Issues Threat

By MICHAEL M. GREGG
WASHINGTON, Oct. 8 — Osama bin Laden, the leader of al Qaeda, issued a threat today to the United States, saying that he would continue to carry out attacks against the United States and its allies.

Bin Laden said that he would continue to carry out attacks against the United States and its allies, and that he would not be deterred by the U.S. military's action against al Qaeda.

Routine Start in Novel War

By MICHAEL M. GREGG
WASHINGTON, Oct. 8 — The U.S. military's action against al Qaeda in Afghanistan is being described as a "routine" part of the war on terror, with many Americans expressing concern about the impact of the Sept. 11 attacks on the economy and the U.S. military's action against al Qaeda.

The official said that the FBI and other agencies are working to identify the individuals and organizations that provided support for the Sept. 11 attacks, including the individuals and organizations that provided support for the hijackers.

Bin Laden Taunts U.S. and Praises Hijackers

By MICHAEL M. GREGG
WASHINGTON, Oct. 8 — Osama bin Laden, the leader of al Qaeda, issued a taunt today to the United States, saying that he would continue to carry out attacks against the United States and its allies.

Bin Laden said that he would continue to carry out attacks against the United States and its allies, and that he would not be deterred by the U.S. military's action against al Qaeda.

Tension and Secrecy on Warships As the Jets and Missiles Roar Off

By MICHAEL M. GREGG
WASHINGTON, Oct. 8 — The U.S. military's action against al Qaeda in Afghanistan is being described as a "routine" part of the war on terror, with many Americans expressing concern about the impact of the Sept. 11 attacks on the economy and the U.S. military's action against al Qaeda.

The official said that the FBI and other agencies are working to identify the individuals and organizations that provided support for the Sept. 11 attacks, including the individuals and organizations that provided support for the hijackers.

Thunderous Blasts And Bright Flashes Mark Kabul Strikes

By MICHAEL M. GREGG
WASHINGTON, Oct. 8 — The U.S. military's action against al Qaeda in Afghanistan is being described as a "routine" part of the war on terror, with many Americans expressing concern about the impact of the Sept. 11 attacks on the economy and the U.S. military's action against al Qaeda.

The official said that the FBI and other agencies are working to identify the individuals and organizations that provided support for the Sept. 11 attacks, including the individuals and organizations that provided support for the hijackers.

En esta portada aparece la misma imagen de Bush y una de Bin Laden muy similar a las que muestra el mismo día y con el fin de ilustrar la misma noticia El País. La autoría de ambas imágenes en ambos periódicos es de Associated Press. Sin embargo, The New York Times incorpora una tercera imagen, en la que un soldado estadounidense está moviendo una bomba. Ninguna de estas portadas (20, 21, 22, 24 de septiembre y 8 de octubre) han sido incluidas en el análisis cuantitativos, pues las imágenes principales no se refieren a conflicto bélico en sí, aunque sus titulares si lo hagan. En cualquier caso, es interesante ver cualitativamente aquellas portadas que nos permitan reconstruir el conflicto.

Para concluir, repasaremos los datos estadísticos referentes a este año 2001. En El País de un total de veintinueve portadas seleccionadas (desde el 11-S hasta el treinta y uno de diciembre) once se refieren a la guerra de Afganistán, lo que supone un 37,93% y tan sólo dos muestran dolor (18,18%). Además, la agencia que más fotografías principales de portada referentes a este conflicto en este año es Associated Press con ocho de once fotografías principales de portadas. Le siguen Reuters con dos y por último EPA con una. En The New York Times, de un total de treinta y cuatro portadas seleccionadas durante este periodo de tiempo que, como ya se ha comentado, va desde el 11-S hasta el final del año, un total de veintiocho portadas se refieren a este conflicto, lo que supone un 82,35%. No obstante, son treinta y tres fotografías principales de portada las que se refieren a la guerra de Afganistán. En ocasiones, las portadas seleccionadas llevan más de una imagen principal del mismo tamaño referidas al mismo conflicto. Tan solo una de estas imágenes muestran dolor. La agencia que más fotografías de portada referentes a este conflicto ha realizado es Getty, con siete. Le siguen Associated Press y James Hill para The New York Times con cinco. También hay fotografías que provienen de Pool de fotos.

El País

Año 2002

En el año 2002, de un total de cincuenta y una portadas seleccionadas, tan solo dos (3,92%) se refieren a este conflicto. Inmediatamente podemos pensar que ello se debe a que otros acontecimientos tales como los terremotos en Turquía, Italia y en el mismo

Afganistán, además de el conflicto palestino israelí, han copado las portadas de este año. Por otro lado, ninguna de estas fotografías principales de portada muestran dolor.



La portada de la izquierda es de día diez de enero. En ella vemos una fotografía principal en vertical, a dos columnas y centrada en la que aparecen seis prisioneros talibanes en fila, sentados y con la cabeza agachada. Si leemos el pie de página, estos prisioneros están esperando su traslado a la prisión de Guantánamo para lo cual han sido provistos de Valium. La imagen en sí tiene un gran sentido estético tanto por la disposición de los prisioneros como por los colores de su vestimenta. En la segunda portada, del día seis de septiembre, vemos en la fotografía principal esta vez centrada, a cuatro columnas y en picado, a un hombre muerto aún en el suelo y rodeado de sangre. Esta fotografía ilustra la noticia, también principal de la portada, en la cual se explica que el presidente de Afganistán sufrió un atentado del cual salió ileso aunque otras tres personas murieron, incluyendo la que vemos en la fotografía. También podemos leer que ese mismo día dos bombas mataron a quince personas en Kabul. Y, recordemos, que al igual que ocurría en los comentarios del conflicto palestino-israelí o de la guerra de Irak, los atentados se han considerado a la hora de hacer este estudio como parte del conflicto.

Años 2003 y 2004

En el año 2003, no se ha seleccionado ninguna portada referida a este conflicto. Hay que tener en cuenta que este es el año en el que se inicia la Guerra de Irak, se producen los atentados contra la Casa de España en Casablanca, de ETA en Santander, de Al

Qaeda en Bali y también de suicidas chechenos en Rusia. Además, también se produjo un nuevo terremoto en Turquía y otro en Argelia.

En el año 2004 tampoco hay ninguna portada referida a este conflicto. Continúa la guerra de Irak, es el año del atentado del 11-M (Al Qaeda además atentará también en Arabia Saudí y en Australia), y en cuanto a las catástrofes naturales, se producirán el terremoto de Marruecos así como el triste tsunami que asoló el sureste asiático.

Año 2005

Durante este año tan solo encontramos una portada de treinta y cinco seleccionadas, lo que supone un porcentaje muy bajo: un 2,85%. Además esta portada no muestra dolor. Cabe señalar, llegados a este punto, que tan solo dos fotografías de todas las seleccionadas hasta ahora relacionadas con la guerra de Afganistán muestran dolor.

Pasemos a ver y comentar esta única portada seleccionada en 2005:



La fotografía principal de portada, del día diecisiete de agosto, es una imagen panorámica, horizontal, situada en la parte superior y a más de cuatro columnas. Está relacionada con la noticia principal en la que se nos cuenta que diecisiete españoles han muerto en un accidente de helicóptero aunque no se descarta la hipótesis del ataque. Además, la fotografía ha sido facilitada por el Ministerio de Defensa en lugar de por

parte de un fotógrafo freelance o de una agencia. Lo que la imagen nos muestra es el helicóptero siniestrado.

Años 2006 y 2007

Al igual que sucede en las portadas seleccionadas durante los años 2003 y 2004, en 2006 y 2007 no se han seleccionado ninguna portada cuya fotografía principal de portada se refiera a la guerra de Afganistán. Resulta cuánto menos extraño que haya tan pocas portadas de un conflicto que se ha alargado tanto en el tiempo. Quizá sí haya informaciones en el interior del diario, lo cual no nos ocupa en este trabajo de investigación; y puede ser que El País solo se haga eco de las informaciones de este conflicto relacionadas con España, como sucedía en 2005 cuando la única portada tenía que ver con un posible ataque a un helicóptero español.

Lo que sí es cierto es que durante estos años se produce un recrudecimiento de la guerra de Irak, que quedará sumida en una guerra civil y será un país sometido a constantes ataques terroristas. Además, en 2007 ETA rompe la tregua y vuelve a matar ocupando numerosas portadas. También se produce un enfrentamiento entre Israel y Líbano, que se alargará durante estos dos años.

Año 2008

Durante este año 2008 hay una portada de un total de treinta y seis que ha sido seleccionada porque su fotografía principal de portada se refiere a la guerra de Afganistán. Recordemos que en los dos años anteriores (2006 y 2007) no se ha seleccionado ninguna portada relacionada con este conflicto. Veamos a continuación esta única portada:



elpais.kioskoymas.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.ashx?issue=2117200811100000000...

1/1

Al igual que sucedía en el año 2005, la única portada seleccionada se refiere al conflicto de Afganistán pero en relación con las tropas españolas destinadas a ese conflicto. En esta ocasión, ha sido un ataque talibán suicida que ha acabado con la vida de dos soldados de nuestro país. Cabe señalar, que en subtítulo de esta noticia, que además es la principal de la portada, podemos leer: “El país asiático vive su año más sangriento desde 2001”. Entonces, si ha habido un repunte de la violencia, del conflicto, ¿por qué razón no vemos más portadas este año? En The New York Times, tampoco encontramos muchas más portadas, tan solo seis.

La fotografía, facilitada por el Ministerio de Defensa, es similar en cuanto a las características técnicas, a la del diecisiete de agosto de 2005.

Año 2009

Es durante este año 2009 cuando por fin encontramos más de una portada seleccionada. De hecho, hay cuatro portadas de veintiséis, es decir, un 15,38%, cuya fotografía principal de portada se refiere a la guerra de Afganistán e incluso una de ellas muestra dolor. Además, hay una portada cuya fotografía principal de portada se refiere a un atentado en Pakistán aunque esta imagen acompaña una noticia sobre la guerra de

Afganistán aunque no se explica esta relación en dicha noticia. Mientras el pie de foto dice: “Varias personas cubren el cadaver de una de las víctimas del atentado contra una mezquita en Pakistán”, la noticia señala: “Obama da un giro a la guerra afgana para derrotar a Al Qaeda”. Mientras el pie de foto debería aclarar quién es el autor del atentado (si fuese Al Qaeda encontraríamos una relación), la noticia debería también explicar qué tiene que ver el envío de tropas con este atentado en Pakistán.



La primera portada, a la izquierda, es del día tres de julio. En horizontal y en la parte superior de esta portada vemos un despliegue militar, de hecho, es “ la ofensiva más feroz contra los talibanes”. A la derecha, tenemos la portada del dieciséis de agosto cuya fotografía nos muestra una imagen que debería mostrar cierto dolor y que seguramente lo produzca en el lector pero llama la atención la normalidad con la que cuatro militares arrastran lo que parece ser un cadaver calcinado tras la explosión ¿estamos ante la banalización del dolor? Podemos deducir que estos militares, tan acostumbrados a estas escenas, solo están portando un cadaver más de tantos que arrastran casa día.



elpais.kioskopas.com/imagenes/Online/online/elpais/imagenes/2117200908230000000...



elpais.kioskopas.com/imagenes/Online/online/elpais/imagenes/2117200912160000000...

La portada de la izquierda, del día veintitrés de agosto, de nuevo se refiere a una escena militar en la que soldados evacúan a sus compañeros heridos tras un ataque. La portada de la derecha, del dieciséis de diciembre, es la única de este año referida a la guerra de Afganistán que muestra dolor. Es el momento exacto tras una explosión en Kabul. Todo el dolor está en la expresión de la mujer ensangrentada que ocupa el centro de la fotografía.

Año 2010

Durante este año encontramos veintidós portadas seleccionadas en total, de las cuales dos, un 9%, están relacionadas con la guerra de Afganistán. Un de estas dos fotos muestran dolor.



elpais.kioskopas.com/imagenes/Online/online/elpais/imagenes/2117201011140000000...



elpais.kioskopas.com/imagenes/Online/online/elpais/imagenes/2117201011270000000...

Ambas portadas son de febrero de 2010, cuando se produce el cerco “al último gran bastión de los talibanes en la ciudad de Marjah”⁷. De hecho, en la portada de la izquierda, del día catorce de febrero, vemos una imagen de ese asalto en la que un soldado estadounidense, un *marine*, protege a dos civiles, uno de ellos un niño cuya expresión es de terror. En la segunda imagen, del veintisiete del mismo mes, vemos el traslado de un herido tras un atentado talibán en Kabul en el que los fallecidos fueron en su mayoría extranjeros.

Año 2011

En el año 2011 no se ha seleccionado ninguna portada referida a la guerra de Afganistán, aunque fue el año en que se capturó a Bin Laden. Este año, todo el protagonismo lo tuvo la Primavera Árabe.

The New York Times

2002

Al igual que ocurría en el periódico El País, tan solo tres fotografías principales de portada de un total de cincuenta y cuatro (un 5,5%) seleccionadas en el año 2002 hacen referencia a la guerra de Afganistán. De todas ellas, tan solo una muestra dolor y el autor de todas estas fotografías es el mismo: Tyler Hicks para The New York Times. Pasemos entonces a comentar las tres portadas:

⁷ *La OTAN lanza la mayor ofensiva en Afganistán desde la invasión de 2001*. El País, 13 de febrero de 2010. Edición online.
http://internacional.elpais.com/internacional/2010/02/12/actualidad/1265929218_850215.html
[consultado el 29 de agosto de 2013]



En la portada de la izquierda, correspondiente al diez de agosto vemos los instantes posteriores a una explosión que, como podemos comprobar en el pie de página, puede deberse a un ataque. Podemos intuir además que son momentos confusos en los que el fotógrafo actúa con bastante rapidez debido a que la imagen se aprecia borrosa. En la portada de la derecha, del día veintiocho, la fotografía principal de portada nos muestra una escena bastante atípica: se trata del equipo militar que se ocupa de la búsqueda de Bin Laden.



Y, por último, la única portada del año 2002 referida al conflicto en Afganistán que muestra dolor. Pertenece concretamente al día seis de septiembre, y en ella los protagonistas son los civiles afganos que, tras la explosión de un coche bomba realizan tareas de socorro. Este mismo día, la portada de El País también muestra esta misma

realidad aunque en este caso la instantánea es más dura y explícita. ¿Será que El País es menos reactivo a mostrar el dolor del otro?

2003

Durante el año 2003 en The New York Times hay un protagonismo absoluto de la guerra de Irak en las fotografías principales de portada. De hecho, el 75% de todas las portadas seleccionadas están relacionadas con Irak. Mientras que en El País no hay ninguna fotografía principal de portada que haga referencia a Afganistán, en The New York Times encontramos solo una, del día treinta y uno de enero:



Se trata de una escena de despliegue militar en la que soldados americanos se enfrentan a rebeldes afganos en el sur de Afganistán. No obstante, lo curioso es que mientras que la acción se desarrolló el martes veintinueve las fotografías no fueron distribuidas hasta el día treinta, según indica el pie de foto⁸. Además, la autoría de la foto pertenece a U.S Army via Associated Press ¿Por qué razón decidieron distribuirla un día más tarde? La portada del día anterior tampoco esclarece nada pues se refiere simplemente a unos

⁸ American paratroopers cleared a cave in the mountains near Spinbaldak after a fierce fight with as many as 80 rebels in southern Afghanistan on Tuesday. Photographs of the battle were not distributed until yesterday (*Tropas americanas cavarón un hueco en las montañas cercanas a Spinbaldak después de una fiera batalla contra al menos 80 rebeldes en el sur de Afganistán el martes. Las fotografías no fueron distribuidas hasta ayer*) [Traducción de la autora].

soldados en Fort Dix, New Jersey, en el momento en el que la Cruz Roja les provee de protección solar.



Años 2004 y 2005

Durante estos años no hay ninguna fotografía principal de portada que se refiera a la Guerra de Afganistán. Casualmente, tampoco se han seleccionado portadas referentes a este conflicto en el año 2004 en El País (no obstante en 2005 si hay una portada incluida en el estudio). La razón principal que podemos señalar es que de nuevo el protagonismo de las portadas es para la guerra de Irak, sobre todo en 2004. En 2005, el huracán Katrina acaparó toda la atención.

Año 2006

Ya en el año 2006 encontramos tres portadas de un total de sesenta y seis (un 4,54%)cuyas fotografías principales de portada se refieren a la guerra de Afganistán. Ello supone un porcentaje de .Ninguna de ellas muestra dolor.



La primera portada, a la izquierda, pertenece al día treinta de mayo y nos muestra a civiles afganos lanzando piedras contra las fuerzas americanas presentes en el país. La imagen pertenece a Agence France Presse –Getty Images. La portada de la derecha, del 8 de julio muestra otra cara de la batalla: los prisioneros talibanes capturados tras una operación militar. De nuevo, es una imagen de Tyler Hicks para The New York Times.



Esta portada, del día diecinueve de septiembre, muestra en la imagen principal un repunte de la violencia en Kabul, Afganistán, a la vez que el pie de foto habla simultáneamente de este conflicto y del de Irak, estableciendo un paralelismo en cuanto a las altas cuotas de muertes producidas en sendos ataques.

2007

De las cuarenta y ocho portadas seleccionadas en el año 2007, únicamente dos hacen referencia a la guerra de Afganistán. Ello supone un porcentaje de un 4,16%. Además, ninguna de ellas muestra dolor. La temática de ambas es la misma: se trata de una operación contra la insurgencia talibán llevada a cabo por tropas danesas. Las fechas de estas portadas son de los días seis y diez de abril y el fotógrafo es el mismo: Tyler Hicks, que parece ser el principal fotógrafo a las órdenes de The New York Times durante este conflicto.



2008

Mientras que en periódico El País durante este año solo encontrábamos una portada referida a este conflicto y en relación a un ataque a soldados españoles, en The New York Times, 2008 es uno de los años con más fotografías principales de portada referidos a Afganistán. En total, son seis portadas de las treinta y nueve de 2008 incluidas en este estudio (15,38%). Además de estas seis fotografías, dos muestran dolor, es decir el 33,3%.

Pasemos a comentar las portadas escogidas en este año 2008.



La portada de la izquierda, del día tres de mayo, nos muestra una fotografía tomada por David Guttenfelder. Es un plano medio de soldados en plena batalla contra el enemigo talibán. Por otro lado, la portada de la derecha, de día veintisiete de ese mismo mes complementa perfectamente la anterior, aunque ha sido tomada por otro fotógrafo: Tyler Hicks. Muestra a los soldados de la 24th Marine Expeditionary Unit en un momento de descanso de la batalla en el que aprovechan para fumar. Sin duda, se trata de una fotografía muy interesante que apenas vemos en las portadas.



Probablemente, la portada del día ocho de julio (a la izquierda) muestre una de las imágenes más duras de la guerra de Afganistán mostradas en The New York Times. Se

trata de los instantes posteriores a un ataque a la embajada India y aunque no aparecen víctimas mortales, la situación de los heridos puede conmocionar al espectador. La instantánea pertenece a Pajhwok News Agency (via Associated Press)⁹. Por otro lado, la portada de la derecha, del cuatro de agosto, muestra a soldados afganos en el mismo lugar donde un ataque talibán acabó con tres coaliciones de soldados. De hecho, la imagen (tomada por el freelance Moises Saman para The New York Times ilustra precisamente la dificultad para acabar con la resistencia talibán en Afganistán.



Estas son las últimas portadas referidas al conflicto de Afganistán seleccionadas en el año 2008. La portada de la izquierda, del día uno de noviembre, muestra una operación a vida o muerte practicada por soldados americanos al cocinero de la base militar. Esta imagen refleja hasta qué punto el fotógrafo Tyler Hicks está integrado en la vida cotidiana del conflicto, llegando a fotografiar estas escenas. En la fotografía de la derecha del diez de noviembre y que también pertenece a Tylor Hicks, vemos a dos soldados americanos preparados ante un posible ataque talibán. Aquí, Hicks ha sabido capturar muy bien el sentimiento de agotamiento del soldado de la izquierda.

⁹ Pajhwok News Agency es una agencia de noticias afgana con sede en Kabul. Creada en 2003, se proclama como una agencia independiente que promueve la transparencia informativa. Ofrece fotografías, clips de audio y video y noticias en inglés, pashto y dari.

2009

Durante el año 2009 aumenta tanto el número de portadas seleccionadas en general (cincuenta y nueve) así como el número de portadas referidas a Afganistán (diecisiete). Ello supone un porcentaje del 33,3%. De todas estas portadas, tan solo dos muestran dolor. Y es que en 2009 se produce un recrudecimiento del conflicto que según la ONU mató a más de dos mil civiles en 2008. Además, Obama hace de este conflicto su prioridad militar aprobando el envío de refuerzos (doce mil soldados) y aumentando la partida presupuestaria para Irak y Afganistán hasta 200.000 millones de dólares. No obstante, a finales de año Obama anunciará su intención de no enviar más tropas a Afganistán.¹⁰



La portada de la izquierda, del día veinte de abril muestra una imagen principal de portada que hace referencia a una escena típica de militar: una emboscada. El soldado corre a protegerse. De nuevo es el estilo inconfundible de Tyler Hicks, que tantos años ha estado fotografiando este conflicto. La portada de la derecha del día doce de mayo nos trae una fotografía de portada que podría ser cómica de no ser por el contexto en el que se inserta: la guerra. Un soldado al que un ataque talibán ha pillado desprevenido

¹⁰ Según la cronología del diario Público <http://www.publico.es/internacional/274695/cronologia-de-la-guerra-de-afganistan> [consultada el 6 de noviembre de 2013 a las 13:27 horas]

tiene que defenderse aún con el pijama puesto. Otro fotógrafo veterano de este conflicto, David Gutenfeld para Associated Press, firma esta fotografía.



En la portada de la izquierda, del veintinueve de abril vemos en su imagen principal cómo dos soldados caminan por un campo de amapolas momentos antes de una emboscada, según reza el pie de foto de dicha imagen. Podría tratarse también de una imagen simbólica pues es de la amapola de donde se extrae la heroína y, aunque en este trabajo no se profundizará en ello, son numerosas las voces que relacionan la guerra de Afganistán con la producción y tráfico de heroína (más del 92% de esta droga se produce en este país).¹¹ La imagen es de Lindsey Addario para The New York Times. La portada de la derecha, del día quince de mayo lleva como fotografía principal (apenas hay más imágenes, lo cual es extraño en The New York Times) una imagen tomada por Joao Silva. En ella vemos la trastienda de la guerra: las víctimas. en este caso una niña herida en un ataque talibán. A la derecha

¹¹ <http://www.ciaramc.org/ARCHIVOS/Boletines/160.pdf> [Consultado el 6 de noviembre de 2013 a las 16:43]

2010

En el año 2010 el número de portadas seleccionada que hacen referencia a este conflicto se mantiene más o menos igual respecto al año anterior pese a la intención de Obama de ir retirando tropas debido, sobre todo, al alto coste que genera el conflicto. En total hay dieciséis portadas de un total de cincuenta y nueve, lo que supone un porcentaje del 27,11%. Tan solo una de las fotografías muestra dolor.



La portada de la izquierda es del día ocho de junio muestra a dos soldados, uno americano que está asistiendo a otro canadiense herido tras un ataque a soldados de la OTAN por parte de insurgentes en el que murieron diez soldados. La fotografía es de Associated Press. La portada de la derecha del dos de octubre muestra un ataque más en Afganistán. Esta vez no vemos muertos ni heridos pero la guerra continua. La imagen pertenece a Reuters.



En esta portada del veintidós de noviembre no vemos una imagen principal de portada si no que en esta ocasión son cuatro. Estas imágenes, tomadas por Damon Winter para The New York Times nos muestran al más puro estilo de la red social Instagram el día a día “poco glamouroso” (según reza el pie de página) de los soldados en Afganistán. Y parece sacada de Instagram precisamente por esos planos detalles, la luz que parece uno de sus famosos flitros y el marco que se ha aplicado que redondea las esquinas. Sin duda, queda patente la originalidad a la hora de elegir fotografías por parte de The New York Times.

2011

Esta claro que durante este año el protagonismo es de la Primavera Árabe. De las ciento veintidós portadas seleccionadas, once se refieren al conflicto en Afganistán. No son pocas pero al haber tantas portadas el porcentaje es de tan solo un 9%. De toda ellas, tan solo una muestra dolor. Además, es durante este año cuando comienza la retirada de las tropas internacionales destinadas en este conflicto.



En la primera portada, del día catorce de septiembre (a la izquierda) vemos la guerra en directo. Un ataque de los insurgentes ha pillado desprevenidos a un grupo de gente en las inmediaciones de la embajada de Estados Unidos en Kabul. La fotografía es de Kuni Tkahashi para The New York Times. En la fotografía de la derecha, del ocho de octubre, de nuevo de Tyler Hicks para The New York Times, un grupo de soldados americanos se encuentran en plena batalla contra los insurgentes.



Esta es la última portada que comentaremos acerca de la guerra de Afganistán. Pertenece al día siete de diciembre de 2011 y la autoría es de Agence France Presse en colaboración con Getty Images. Sin duda es una de las imágenes más violentas y desgarradoras que se han visto en The New York Times referidas a un conflicto bélico. En esta imagen una niña salpicada de sangre grita rodeada de todos los cuerpos sin vida (en su mayoría niños) tras un ataque suicida en Kabul. Sin duda se trata de una imagen única pero ¿por qué esta vez el periódico sí ha decidido colocar como imagen principal de portada una fotografía tan dolorosa incluyendo además a niños? ¿Es para llamar la atención sobre este conflicto? Tengamos en cuenta que se trata de un conflicto en curso aún hoy, tras la captura y muerte de Bin Laden, y que se ha vuelto cada vez más impopular entre la opinión pública. Quizá por esta razón, The New York Times comience a mostrar imágenes más duras. De hecho, en una encuesta de The Washington Post el 49% de los encuestados desaprobaba la gestión de la guerra por parte de la Administración norteamericana¹².

¹² http://www.washingtonpost.com/politics/poll-more-americans-disapprove-of-obamas-management-of-afghan-war/2011/04/25/AFBjpnjE_story.html [Consultado el 7 de noviembre a las 13:54]

4.5 La Guerra de Irak. Comentario de portadas y resultados

Introducción y contexto histórico

Irak, al igual que ocurre con Palestina, es un país que ha formado parte de grandes civilizaciones que han ido conformando lo que es hoy en día a través de la complejidad de la historia: desde Mesopotamia hasta las colonias en el siglo XIX, pasando por numerosas estrategias de política internacional durante el siglo XX y XXI, que tristemente, en ocasiones han acabado en guerra y en el dominio de dictadores.

Como señalábamos Irak era parte de Mesopotamia en el año 3.700 a .C, lo que hoy conocemos como Oriente Próximo, y que significa *tierra entre ríos* en griego, estos ríos que el Tigris y el Éufrates, que hacían de esta región una tierra próspera porque era propicia para el cultivo. En cualquier caso, la historia de Irak parece regirse bajo los dominios de las invasiones: en el año 537 a.C, Babilonia cae ante los persas, en el s.VII d.C los musulmanes conquistan Irak¹, y ya en año 1831 los otomanos impondrán su soberanía sobre Irak hasta que después de la I Guerra Mundial pase a encontrarse bajo dominio inglés, aunque los británicos colocaron al mando del país a Faisal I, miembro de la familia Hachemí². Sin embargo, en 1932, Irak, formado por las provincia de Basora, Mosul y Bagdad, alcanza la independencia manteniendo la monarquía constitucional como forma de gobierno e integrándose, incluso, en la Sociedad de Naciones como una nación soberana pero pronto llegarían los problemas por las consecuencias del tratado inglés-iraquí para la venta de petróleo que perjudicaba a estos últimos, ello unido a la presencia militar británica trajo consigo no solo el descontento de la población iraquí, si no también el despertar de los nacionalismos, lo que parece ser una constante en la mayoría de países de Oriente Próximo y Medio, como veremos por ejemplo, en los comentarios de portadas referentes a la Primavera Árabe en 2011.

Con la llegada de la II Guerra Mundial, en 1941, la historia de Irak aún se complicaría más ya que el Primer Ministro, Rashid Ali encabeza un golpe de Estado con ayuda de la Alemania de Hitler y que sucede con éxito en 1941, Reino Unido, mientras tanto, responde con la invasión del país y la restauración del rey Abd al-Ilah, sobrino del rey

¹ UNIVERSIDAD DE BARCELONA: *Fundació Solidaritat: Aproximación histórica a Irak* (en línea) <http://www.solidaritat.ub.edu/observatori/esp/Irak/analisi/historia.htm> [consultado el 18 de noviembre de 2014]

² CUÉLLAR, Angélica Alba: Irak y Occidente en el siglo XX: “La historia de una relación estratégica y tumultuosa” en *Revista de Análisis Internacional*, núm 4, 2011.

Faisal I y, quizá, esta restauración fuese el hecho definitivo para que Irak, cuatro años después del golpe de Estado, en 1945, lograra formar parte de la ONU y fuese el miembro fundador de la Liga Árabe, además, en 1956 firma el Pacto de Bagdad que convierte a Turquía, Irán, Pakistán y el Reino Unido en aliados. La estabilidad no duraría mucho, y es que en 1958 el general Abdul Karim Qasim toma el poder mediante un golpe de Estado en el que mueren el rey Faisal II y el Primer Ministro, si bien Qasim, una vez en el poder lleva a cabo numerosas reformas, se aprueba la Constitución que proclama a Irak como una *República independiente plenamente soberana*, se acerca a la URSS y lleva a cabo una política de apertura que no será bien vista por los kurdos, que se sublevan en 1961 con el resultado de guerra civil. Dos años después, el poder será ostentado por el Partido Socialista Árabe Baaz con general Ahmad Hasan al-Bakr como primer ministro y el coronel Abdul Salam Arif como presidente quién, curiosamente, dará un golpe de Estado ese mismo año estableciendo una etapa de influencia nasserista hasta su muerte en un accidente de avión en 1966, tras la cual, le sucederán su hermano y Ahmad Hasan al-Bakr.

Ahmad Hasan al-Bakr, tras renunciar en 1979, elige a Saddam Hussein del Partido Baaz, que curiosamente ya había participado en un atentado contra Qasim, en como sucesor, iniciándose un largo mandato que durará hasta la invasión de Irak en 2003. El mandato de Hussein se inicia con la guerra con Irán entre 1980 y 1988 con el fin de recuperar unos territorios, que se saldó con numerosas víctimas, una economía arrasada y la rebelión de los kurdos en el norte del país además de la vuelta a la situación anterior a la guerra, si bien, Irak se proclamó victorioso en el enfrentamiento. Pocos años después, Irak invadió Kuwait, una región muy rica en petróleo, aunque en 1991 la coalición liderada por George Bush I, presidente de los Estados Unidos, y apoyada por la OTAN obligaron a Irak a retirarse de Kuwait, fue la I Guerra del Golfo. La historia que se sucede hasta 2003, año de la invasión de Irak en la llamada II Guerra del Golfo, es conocida ya que surge la polémica por las armas de destrucción masiva cuya existencia nunca se llegó a demostrar y en la que parecen haber influido intereses geopolíticos y comerciales de muchos tipos. Una vez finalizada la invasión, Saddam Hussein es capturado y condenado a muerte en 2006, aunque Estados Unidos tampoco saldrá bien parado del conflicto y es acusado de abusos y torturas a prisioneros en la cárcel de Abu

Ghraib. Hoy en día, la situación de Irak sigue sin clara ya que Estados Unidos continua autorizando el despliegue militar y los ataques aéreos en 2014³

1.1 La Guerra de Irak en el periódico El País

La guerra de Irak comienza el 20 de marzo de 2003, por lo tanto durante este año hay un gran número de portadas seleccionadas relacionadas con este conflicto. En total, suponen un 48,19%, es decir casi la mitad (cuarenta portadas) de toda la muestra que asciende a ochenta y tres en este año 2003. De estas cuarenta portadas referidas a la Guerra de Irak, ocho muestran dolor, es decir, un 20% de todas ellas.

Veamos la primera portada de este conflicto:



elpais.kioskoymas.com/epaper/services/OnlinePrinterHandler.ashx?issue=23172003032000000000...

1/1

Esta portada tiene fecha del 20 de marzo de 2003, día exacto del inicio de este conflicto bélico que enfrentó por un lado a Estados Unidos y sus aliados (entre ellos España, Reino Unido, Australia, Polonia, Dinamarca, Italia, Rumanía, etcétera.) con Irak, en

³ FAUS Joan: Cronología de la actividad militar de Estados Unidos en Irak desde 2003 8/08/ 2014 (en línea) http://internacional.elpais.com/internacional/2014/08/08/actualidad/1407515121_695824.html [consultado el 18 de noviembre de 2014]

aquel momento bajo el mandato de Saddam Hussein, acusado de poseer armas de destrucción masiva. Esta acusación resultó ser bastante controvertida y la mayoría de los ciudadanos de países aliados se manifestaron en contra de la invasión de Irak. En cualquier caso, en esta portada se aprecia un paisaje con una explosión de fondo: podría ser cualquier país, cualquier otra guerra. No se ven personas en dicha imagen: ni soldados ni víctimas. Por supuesto, sólo hay una fotografía de portada. El tamaño de esta imagen es grande, cuatro columnas, en consonancia con el titular “EEUU ataca Irak”. Es una edición especial de periódico debido a la importancia de tal acontecimiento.

Prácticamente, en El País apenas vemos dolor hasta el día 29 de marzo, cuando la fotografía principal de portada nos muestra a un iraquí junto al cuerpo sin vida de un familiar en una morgue de Bagdad. En los días previos, desde el 20 de marzo que comienza la guerra, todos los días, excepto el 21 de marzo, las portadas se refieren a esta guerra. El tipo de fotografía que aparece durante esos días es del tipo de la del 20 de marzo: explosiones, algún soldado, edificios destrozados... Sin embargo, a partir del día 29 de marzo ocurre que las portadas comienzan a mostrar dolor y de un modo desgarrador: víctimas ensangrentadas por los ataques, niños mutilados en hospitales, entierros. Del mismo modo, los titulares van en consonancia con las imágenes:



La portada de la izquierda es la del día 29 de marzo y nos muestra a un iraquí en la morgue tras un ataque a un mercado de Bagdad que causó más de 50 muertos. Su expresión, apuntando al cielo con la mano, no deja lugar a dudas de la situación que los

civiles iraquí vivieron los primeros días de este conflicto. La portada de la derecha se corresponde con el 31 de marzo y podemos ver a varios iraquí trasladando a un herido tras otro bombardeo estadounidense sobre civiles en Bagdad.



De nuevo, las portadas superiores nos muestran el dolor de la población civil. En la portada de la izquierda, del día 1 de abril, la fotografía principal de portada, centrada y a cuatro columnas, refleja un caso particular, el de Alí, un niño que ha perdido los brazos y a toda su familia en los primeros días de la guerra. Y la portada de la derecha, del día 2 de abril, de nuevo nos muestra el dolor de un iraquí ante el cadáver de una víctima más de esta guerra.

En el año **2004** de un total de cincuenta y una portadas seleccionadas, un total de veinticinco se refieren a la guerra de Irak. Ello supone un 49%. De estas veinticinco, tan solo cuatro muestran dolor (16%).



elpais.kioskopias.com/imagenes/OnlineFrontEnder.ashx?issue=21172004020100000000...

1/1

elpais.kioskopias.com/imagenes/OnlineFrontEnder.ashx?issue=21172004030300000000...

1/1

En estas portadas vemos dos caras de una misma guerra. En la portada de la izquierda, del día uno de febrero, la primera referida a este conflicto en 2004, vemos una explosión el día de antes de la Fiesta del Sacrificio. Y en la segunda portada, del día 3 de marzo podemos contemplar una escena que podríamos calificar como dantesca: cuerpos, heridos pidiendo ayuda y desconcertados instantes después de un atentado.



elpais.kioskopias.com/imagenes/OnlineFrontEnder.ashx?issue=21172004072900000000...

1/1

elpais.kioskopias.com/imagenes/OnlineFrontEnder.ashx?issue=21172004081200000000...

1/1

La portada de la izquierda, aunque menos explícita, está en consonancia con la portada que hemos comentado anteriormente del día 3 de marzo. Esta, en concreto, es del 29 de julio. De nuevo, cuerpos sin vida en la calle tras un atentado. En el caso de la portada de derecha, también vemos de nuevo el duelo desgarrador de una madre junto al cadáver

de su hijo. Parece que en las fotografías de esta guerra hay tres categorías: explosiones, duelos y cuerpos sin vida tras los ataques.

En el año **2005** disminuye el número de portadas referidas a este conflicto: tan solo hay siete de treinta y cinco portadas seleccionadas este año. En porcentajes hablaríamos de un 20%. Ninguna de estas fotografías principales de portada de la Guerra de Irak muestran dolor.



Estas dos portadas siguen la línea temática de la mayoría de las fotografías principales de portada de la guerra de Irak: explosiones. Mientras que la de la izquierda del 20 de enero muestra una oleada de ataques terroristas antes de las elecciones, la de la derecha, del 25 de agosto, se refiere a una matanza callejera.

En el año **2006**, el porcentaje de portadas seleccionadas cuya fotografía principal de portada se refiere a la guerra de Irak es muy similar al año 2005: 23,52%. Es decir, se han seleccionado ocho portadas de un total de treinta y cuatro. De estas ocho portadas, dos muestran dolor. Hay que tener en cuenta que este es el tercer año de este conflicto y las informaciones en portada se refieren prácticamente a acontecimientos puntuales como atentados en Irak, por ejemplo. Otro conflicto que copa las portadas durante este año es el enfrentamiento entre Líbano e Israel.

Pasemos a comentar algunas de estas portadas:



elpais.koninkxmas.com/repaper/services/OnlinePhotoHandler.ashx?Image=21172006010600000000...



elpais.koninkxmas.com/repaper/services/OnlinePhotoHandler.ashx?Image=21172006022100000000...

En la portada de la izquierda, del día seis de enero (la primera portada seleccionada del año 2006) una mujer llora desconsolada la muerte de su marido tras un atentado suicida⁴. Su expresión, con los brazos abiertos, parece querer llamar la atención de los ciudadanos de todo el mundo. Quizá, debido a la gran expresividad de la imagen, se ha seleccionado como imagen principal de portada. La portada de la derecha, del veintitrés de febrero se refiere al ataque sobre un templo chií, que puede desatar una guerra civil en Irak. Este atentado parece que agravó la situación en Irak, especialmente entre sunitas y chiís.



elpais.koninkxmas.com/repaper/services/OnlinePhotoHandler.ashx?Image=21172006070200000000...



elpais.koninkxmas.com/repaper/services/OnlinePhotoHandler.ashx?Image=21172006082800000000...

⁴ Conviene aclarar que los atentados también se incluyen dentro del conflicto.

En el año **2007**, los porcentajes continúan en la tónica de los años 2005 y 2006. De treinta y dos portadas seleccionadas en total, siete se refieren al conflicto iraquí (21,85%). Y de estas siete, tres muestran dolor (41,85%). Durante este año, otros acontecimientos que ocupan buena parte de las fotografías principales de portada son los ataques de Al Qaeda en Argel, El conflicto de Líbano e Israel, el grupo terrorista ETA (que vuelve a matar tras la tregua) y el magnicidio de Benazir Bhutto.

364



Estas dos portadas apenas se llevan unos días de diferencia. En concreto once días. Mientras que la portada de la izquierda se refiere a un atentado perpetrado en Hila (a apenas cien kilómetros de Bagdad) por parte de dos suicidas, la portada de la derecha, del día trece de febrero, lo único que parece cambiar es la ciudad, en este caso Bagdad. Las fotografías muestran dos hombres escapando de la explosiones con la misma expresión y los brazos en alto. Las imágenes provienen de la misma agencia: Reuters. Obviamente, ambas se clasifican en la categoría de aquellas que muestran dolor.



Y, por último, estamos ante la portada del día ocho de julio. A cuatro columnas y centrada, El País nos muestra de nuevo a una de las víctimas más vulnerables de una guerra: una niña que acaba de sobrevivir a un atentado. Es una de las mejores portadas de este periódico por su fuerza y la capacidad de mostrar el dolor de un país reflejado en una víctima inocente. En este caso, la fotografía pertenece a Associated Press aunque aparece el nombre del autor (Yahya Ahmed) como suele hacer The New York Times. Ello se debe probablemente a la excepcional fuerza y calidad de esta imagen.

En el año **2008**, el número de portadas baja considerablemente: tan solo dos (un 5,55%) de todas las portadas seleccionadas este año que, en total, son treinta y seis se refieren a la guerra de Irak. Este año parece ser un año complicado por la gran cantidad de conflictos (Rusia-Georgia, Palestino-Israelí, Congo), atentados (ETA, Afganistán) y catástrofes naturales (como el intenso terremoto que sacudió China) que se produjeron. De estas dos portadas, una de ellas, la del día dos de febrero, muestra dolor.



En esta ocasión tenemos dos imágenes muy distintas entre sí. En la portada de la izquierda, del día dos de febrero, en primer plano dos hombres lloran desconsolados ante la muerte de un familiar en un atentado perpetrado por Al-Qaeda. Gracias al pie de página podemos obtener más información: este grupo terrorista ha utilizado a discapacitados psíquicos como bombas humanas. En la fotografía principal de portada de la derecha, del veintinueve de marzo, vemos a prisioneros de guerra chiís custodiados por militares iraquíes. Recordemos que tras la invasión de Estados Unidos, una guerra civil se desató en Irak.

En **2009**, de un total de veintiséis portadas seleccionadas tres se refieren a la guerra de Irak, lo que supone un porcentaje del 11,53%. Hay que tener en cuenta que en 2009 se producen numerosos atentados de la banda terrorista ETA, una nueva ofensiva de ataques de Afganistán, el conflicto entre Pakistán y los talibanes, y el terremoto de Sumatra. En cualquier caso, de estas tres imágenes, solo una muestra dolor.



elpais.kioskopman.com/espargar/servicios/OnlinePrintHandler.ashx?issue=21172009052200000000...

1/1



elpais.kioskopman.com/espargar/servicios/OnlinePrintHandler.ashx?issue=21172009082000000000...



elpais.kioskopman.com/espargar/servicios/OnlinePrintHandler.ashx?issue=21172009060900000000...

1/1

En el año **2010** no se ha seleccionado ninguna portada referida a este conflicto pues ninguna imagen principal de portada estaba relacionada con dicha guerra. Tengamos en cuenta que es el año de los terremotos de Haití y de Chile, que ocuparon buena parte de las portadas de ese año.

Y, por último, en **2011** tan solo se ha seleccionado una portada referida a la guerra de Irak, de un total de cincuenta y una. En porcentajes estaríamos hablando de un 1,96%. ¿Qué otros acontecimientos copan las portadas este año? En primer lugar, 2011 es el año de la Primavera Árabe y de dos catástrofes naturales de gran importancia: el terremoto de Japón y el de Lorca, en Murcia. Por otro lado, y en cuanto a ataques terroristas, se producen los atentados perpetrados por Anders Behring Breivik en julio. La fotografía principal de portada seleccionada no muestra dolor.



Guerra de Irak en The New York Times

En el año **2003**, año de inicio de este conflicto, cuarenta y siete portadas, de las sesenta y dos seleccionadas en total en este año, su fotografía principal de portada se refiere a este acontecimiento. Ello supone un porcentaje muy alto, del 75%. En El País, recordemos el porcentaje era del 48,78%. No obstante, este alto porcentaje en The New York Times puede deberse, casi con total seguridad a que Estados Unidos fue el “líder” y organizador de uno de los dos bandos o “coaliciones” presentes en este conflicto. No obstante, The New York Times sí se hace eco de la preparación de la guerra por parte de las tropas estadounidenses, como atestiguan las portadas de los días catorce y quince de marzo de 2003:



Las dos fotografías principales de estas portadas muestran la estancia de tropas británicas y estadounidenses en Camp Shoup, Kuwait, lugar desde el que invadieron Irak pocos días después.

En cuanto a las fotografías que muestran dolor, tan solo cinco portadas (de las cuarenta y siete seleccionadas, un 10,6%, llevan en su imagen principal una instantánea de este tipo.

The New York Times

U.S. AND BRITISH TROOPS PUSH INTO IRAQ
AS MISSILES STRIKE BAGHDAD COMPOUND

16 DIE ON COPTER
First Casualties Among
Allied Forces Come in
Crash in Kuwait

U.S. REPORTS TALKS
URGING SURRENDER

Wave of Protests, From Europe to New York

Today's Decision
Change of course, says
the Times, as the U.S. and
Britain move closer to
war. The Times on Page 1.

INSIDE
The United States and Britain
are moving closer to war.
The Times on Page 1.

U.S. AND BRITISH TROOPS PUSH INTO IRAQ
AS MISSILES STRIKE BAGHDAD COMPOUND

16 DIE ON COPTER
First Casualties Among
Allied Forces Come in
Crash in Kuwait

U.S. REPORTS TALKS
URGING SURRENDER

Wave of Protests, From Europe to New York

Today's Decision
Change of course, says
the Times, as the U.S. and
Britain move closer to
war. The Times on Page 1.

INSIDE
The United States and Britain
are moving closer to war.
The Times on Page 1.

The New York Times

U.S. BOMBS RAVAGE TARGETS IN BAGHDAD;
WAVES OF TROOPS SWEEPING SOUTH IRAQ

Surrender by Iraqi Forces —
2 Marines Die in Fighting

A Staggering Blow
Strikes at the Heart
Of the Iraqi Capital

Muted Joy as Troops Capture an Iraqi Town

News Flank on TV
And 'Stick Feeling'
For a Pilot's Family

Today's Decision
Change of course, says
the Times, as the U.S. and
Britain move closer to
war. The Times on Page 1.

INSIDE
The United States and Britain
are moving closer to war.
The Times on Page 1.

The New York Times

ALLIES OUTSIDE BIGGEST SOUTHERN CITY;
FIREFIGHTS ON THE ROUTE TO BAGHDAD

Officials in Iraq
Voice Defiance
After Airstrikes

CAPITAL HIT AGAIN
Invading Forces Capture
Key Bridge — More
American Deaths

U.S. Says the Iraqi
Are Repatriating
Their Missile Sites

A Security Blanket, but With No Guarantees

Today's Decision
Change of course, says
the Times, as the U.S. and
Britain move closer to
war. The Times on Page 1.

INSIDE
The United States and Britain
are moving closer to war.
The Times on Page 1.

The New York Times

ALLIES CONFRONT BAGHDAD DEFENDERS;
IRAQIS REPEL COPTERS; ONE GOES DOWN

HUSSEIN RALLIES
IRAQI DEFENDERS
TO HOLD CAPITAL

U.S. Says the Iraqi
Are Repatriating
Their Missile Sites

A Security Blanket, but With No Guarantees

Today's Decision
Change of course, says
the Times, as the U.S. and
Britain move closer to
war. The Times on Page 1.

INSIDE
The United States and Britain
are moving closer to war.
The Times on Page 1.

Estas portadas corresponden a los cuatro días después de la invasión; es decir a los días veintiuno, veintidós, veintitrés y veinticuatro de marzo. Al igual que ocurría en El País, las fotografías de portada son postales de la guerra, escenas de bombardeos o de despliegue militar. No será hasta el 27 de marzo cuando comencemos a ver las primeras consecuencias de la guerra y, por ende, sus víctimas:



En la portada de la derecha, del día veintisiete de marzo vemos el primer muerto en una fotografía principal de portada referida a la guerra de Irak. En este caso, el fallecido es un soldado iraquí. En la portada de la izquierda, tan solo tres días después, el treinta de marzo, aparece una de las mejores fotografías principales de portada de este año 2003 en lo referido a la guerra de Irak. Un médico marine sostiene en sus brazos a una niña iraquí cuya madre acaba de morir. Ambas fotografías probablemente funcionen muy bien como propaganda de cara a la sociedad estadounidense y mundial. Recordemos que fue una guerra bastante impopular por lo que estas imágenes, en especial la segunda del marine con la niña en brazos, podrían haber contribuido a ver la guerra con otros ojos.

En el año **2004**, el porcentaje de portadas dedicadas a este conflicto disminuye aunque no drásticamente: de sesenta portadas seleccionadas este año, treinta y seis se refieren a la guerra de Irak. Ello supone un 60%. No obstante, hay que tener en cuenta que, en

ocasiones, The New York Times lleva en portada más de una fotografía que puede ser considerada principal. Es por ello que de treinta y seis portadas seleccionadas, se han analizado treinta y siete fotografías principales. En particular, el día que este diario lleva dos fotografías principales de portada es el diecinueve de abril:



Las dos fotografías en realidad parecen una pues ambas son verticales y están colocadas una junto a otra separadas por una imperceptible línea blanca. Sin embargo cada fotografía es de un autor distinto. La de la izquierda es de Associated France Presse y la de la derecha de Getty Images.



Las dos portadas de arriba son las únicas de este año 2004 cuyas fotografías principales de portada muestran dolor. Este dolor personificado en ambas mujeres es un dolor implícito, contenido. La fotografía de la izquierda es del día once de febrero y muestra en primer plano a una mujer horrorizada ante los cadáveres que yacen en el suelo en una morgue de Irak. A la derecha, de nuevo una mujer es la protagonista (¿podría ser, incluso, la misma mujer?). En esta ocasión, parece hastiada mientras parecen arder coches pocos metros detrás de ella. Esta foto es del fotógrafo Joao Silva y sin duda podría ser una fotografía parte de una exposición. La fotografía de nuevo rompe el límite entre el fotoperiodismo (la información) para entrar en el campo del arte.



En esta portada, del día uno de abril, en la fotografía principal, ciudadanos iraquíes parecen celebrar algo. Sin embargo, si nos fijamos bien, en segundo plano, podemos ver soldados americanos calcinados y colgados del puente.

Ya en año **2005**, las portadas seleccionadas referidas a la guerra de Irak descienden considerablemente. Hay que tener en cuenta que ya han pasado dos años desde el inicio y, además, es el año en el que tiene lugar el huracán Katrina en Nueva Orleans así como el terremoto de Pakistán. Ambos eventos ocuparon numerosas portadas. En total, se han seleccionado doce portadas de cuarenta y una escogidas en 2005. Ello supone un 29,26%. De estas doce portadas tan solo dos muestran dolor (16,6%).



Precisamente estas son las dos portadas que muestran dolor. La portada de la izquierda es del día veinticuatro de junio y muestra una escena inquietante en la que un iraquí arroja agua a otro iraquí que ha sido alcanzado y, por tanto, quemado, por la explosión de un coche bomba. A la derecha, la portada del diecinueve de noviembre cuya fotografía principal de portada ha sido tomada por Joao Silva. En ella el dolor esta encarnado en una niña que esta siendo evacuada de un edificio alcanzado por una bomba.

El resto de portadas son de nuevo postales de guerra: bombardeos, ataques, atentados o ruinas, como podemos ver en las siguientes portadas:

(24,24%). Es en 2006 cuando se desata el conflicto entre Israel y Líbano, acontecimiento que ocupó numerosas portadas este año.

Muy pocas fotografías principales de portada muestran dolor, tan solo dos de las dieciséis seleccionadas (12,5%). Empecemos, por lo tanto, comentando estas dos portadas.



Ambas portadas muestran la cara más triste de un conflicto que es la matanza de civiles, esos *daños colaterales* que aquellas coaliciones y países envueltos en la guerra nos hacen ver como inevitables. En la portada de la izquierda, del día seis de enero, vemos cómo los parientes de un niño acuden a su identificación. El niño envuelto en un plástico sería uno más de tantos si el fotógrafo, en este caso al servicio de Reuters, no hubiera fotografiado su cadáver. La portada de la derecha nos trae un sufrimiento menos contenido que la portada del día anterior. Un iraquí chiita llora ante el cadáver de un miembro de su familia asesinado. Conviene recordar que la guerra de Irak desembocó, tras la invasión estadounidense, en un conflicto de carácter civil. Esta portada es del día veintiséis de febrero.



Ambas portadas han sido seleccionadas para el comentario debido a que sus fotografías principales de portada han sido realizadas por reconocidos fotógrafos para The New York Times. La primera portada, a la izquierda, del día veinticuatro de junio, lleva una fotografía realizada por Joao Silva. Se trata de una fotografía que de nuevo traspasa el género del fotoperiodismo pues esta imagen podría estar colgada en las paredes de un museo o una galería de arte. Además tiene un gran carácter crítico: un soldado frente a una tienda en la que aparecen pintados a mano los logos de marcas de lujo occidental como Dior que el soldado parece proteger. La segunda portada, del día doce de noviembre, nos muestra una instantánea de Shawn Baldwin. Esta fotografía recoge una escena en la un soldado americano comprueba las tarjetas de identificación durante una operación de seguridad. No es una imagen muy nítida, parece que el diafragma no se ha abierto lo suficiente ante la falta de luz.

En el año **2007**, la cantidad de portadas referidas a este conflicto se incrementa notablemente. De hecho, supone el 50% de todas las portadas seleccionadas durante este año, que en total son cuarenta y ocho. No obstante, como ya hemos visto en otros años, hay portadas que llevan más de una foto principal. Por lo tanto, aunque hay veinticuatro portadas, son veintisiete las fotografías analizadas en 2007. En cuanto a aquellas fotografías que muestran dolor tan solo hay cuatro.



Estas dos portadas son muy diferentes entre sí. La primera de ellas, a la izquierda, es del día veintitrés de enero y nos muestra el grito de desconsuelo y de horror de un iraquí ante cadáveres de algún pariente. Además esta fotografía parece ser una llamada a la comunidad internacional para que ponga un límite a las atrocidades contra los civiles que esta guerra ha provocado. La segunda portada, de apenas un par de semanas después, del siete de febrero muestra una escena en la que soldados americanos parecen apuntar a una mujer y un hombre que la protege. No obstante, si leemos el pie de foto, lo que está ocurriendo es que los soldados están llevando a cabo un interrogatorio, parte de un nuevo plan de seguridad. Lo cierto, es que de algún modo estos militares han intimidado a la mujer hasta el colapso.



Estas dos portadas también muestran dolor, en este caso el dolor infantil. Como ya vimos por ejemplo en el conflicto palestino-israelí, donde se mostraron numerosas fotografías de niños, son sin lugar a dudas las víctimas más inocentes. En la portada de la izquierda, del día treinta de marzo, vemos tres fotografías que consideramos principales. Ello supone que la portada de este día adquiera un carácter casi cinematográfico viendo el planteamiento-nudo y desenlace. La fotografía que en este caso nos interesa es la tercera. En ella, dos niñas lloran la muerte de su abuela por un disparo en el mercado. Las tres fotografías son del mismo autor: Ashley Gilbertson, La portada de la derecha, del día diez de octubre, lleva el sello inconfundible de Joao Silva. En ella, un niño asustado mira el coche ensangrentado aún donde se ha producido un atentado unos momentos antes. La mirada y el enfoque con el coche lleno de sangre en primer plano y el niño detrás hacen que se trate de una imagen impactante capaz de conectar y conmover al espectador, aunque el protagonista de esta instantánea no está expresando un dolor explícito.



De nuevo una fotografía con sello de autor. Esta portada es del día treinta y uno de agosto y su imagen principal muestra a un miembro de la policía nacional iraquí desde la mirilla de un portacargas. La fotografía es de Marko Georgiev.

En el año **2008**, el 23% de las portadas seleccionadas durante este año, que son treinta y nueve, lleva como fotografía principal de portada una imagen relacionada con este conflicto. Sin embargo, tan solo una, la del día dos de febrero muestra dolor.



Precisamente esta es la portada del día dos de febrero. A tres columnas y en vertical vemos el llanto de dos jóvenes iraquíes por la muerte de su padre debido a la explosión de dos bombas.



La portada de la izquierda es del día diecinueve de marzo y ha sido realizada por el fotógrafo James Hill. No obstante, se trata de una imagen antigua tomada en 2003, como vemos en la portada de la derecha y que ha sido comentada con anterioridad algunas páginas más arriba. Podemos observar el estilo propio del fotógrafo, que parece dar a sus imágenes una luz rojiza. The New York Times es un diario que cuenta con muchos fotógrafos freelance y es por esta razón que sus portadas son de gran calidad. En este caso, se ha ilustrado una portada de 2008 con una imagen de 2003 porque este número cuenta con un reportaje especial acerca de los cinco años de guerra.



The New York Times también se vale de otras fuentes que no son agencias ni fotógrafos freelance para ilustrar sus portadas. En este caso, la propia familia del soldado ha facilitado la imagen que es la fotografía principal de la portada del día veinticinco de marzo y que ilustra un reportaje en el que se habla de los soldados caídos en este conflicto. La segunda imagen es la última portada de 2008 de este diario cuya imagen principal de portada esta dedicada a este conflicto. En ella vemos el momento exacto en el que se inmola un suicida en mitad de unas protestas kurdas.

2009

Durante el año 2009 hay un total de nueve portadas seleccionadas cuya imagen principal se refiere a este conflicto. Ello supone un porcentaje de 17,64% respecto de un total de cincuenta y una portadas seleccionadas. De estas nueve portadas, tres muestran dolor.



La portada de la izquierda es la primera de este año 2009 que muestra dolor. Es del día nueve de marzo y en ella un hombre llora de manera desgarradora abrazado al ataúd de su hermano tras un ataque suicida. La imagen es de Agence France Presse en colaboración con Getty Images. A la derecha tenemos la portada del día veinticuatro de junio en la que podemos observar cuál es el trato que reciben los insurgentes iraquíes capturados por la policía ¿tiene alguna clase de intencionalidad haber elegido esta fotografía como imagen principal de portada? La autoría de la imagen es de Moises Saman para The New York Times.



El veinticuatro de abril tenemos una fotografía de portada con una gran carga simbólica firmada por Christoph Bangert para The New York Times. Tras un ataque en el que murieron numerosos niños y mujeres, una de ellas parece clamar impotente en silencio en un lugar que parece estar muy lejos del horror vivido momentos antes.

2010

Durante el año 2010 el número de portadas referidas a este conflicto desciende ligeramente. De un total de cincuenta y nueve portadas tan solo siete (11,86%) llevan como fotografía principal de portada una imagen referida a este conflicto. De todas ellas, tan solo una, la portada del veintiséis de enero muestra dolor.

231013

Report View

Choose a Date

Jan 2010						
Su	Mo	Tu	We	Th	Fr	Sa
						1
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

You are viewing the front page
for January 26, 2010

[Click here](#) to learn why your date
may not be available.

Please Note: Front page clocks and
coasters will only show the top half
of the page.



CLOSE WINDOW

www.nytimes.com/content/placest/2010/01/26/print_view.html

1/1



La primera de estas dos portadas, a la izquierda, es precisamente la única imagen de este año que muestra dolor. Es del día veintiséis de enero y la autoría pertenece a Getty Images. En ella vemos instantes después de un atentado a una de las víctimas, no mortales, que en este caso es una niña. La imagen recuerda bastante a muchas del conflicto palestino-israelí donde por desgracia los niños suelen ser a menudo las víctimas. En la portada de la derecha, del día veinticuatro de abril, vemos un ataque en directo. De nuevo se pone de manifiesto la vocación del fotoperiodista por fotografiar la noticia según ocurre poniendo incluso su vida en peligro. En este caso es Karim Kadim para Associated Press.



La portada de la izquierda, la primera seleccionada referida a este conflicto durante este año, es del día dieciséis de agosto. esta vez la violencia se ha cebado con un edificio religioso en una serie de ataques que se repartieron por todo el país. La fotografía es de Agence France Presse en colaboración con Getty Images. A la derecha tenemos una portada que anuncia el comienzo del fin del conflicto. Para ello recurre a imagen de archivo y muestra el despliegue militar que marcó el inicio del conflicto en marzo de 2003. Aunque en principio el derrocamiento del régimen de Saddam Hussein se produjo en 2003, el conflicto finalizó oficialmente el dieciocho de diciembre de 2011.



Aunque la guerra, como hemos visto, finalizó el dieciocho de diciembre, en esta portada del veintitrés de ese mismo mes aún vemos que los ataques se siguen produciendo, fruto de la inestabilidad política que el conflicto trajo consigo. Es este caso, es una imagen que muestra un dolor que no es explícito, que esta en la mirada cansada del hombre que acaba de salvar la vida de su hermano. El autor es Michael Kamber para The New York Times.

4.6 La Primavera Árabe, 2011

La Primavera Árabe está encuadrada en este estudio como un conflicto bélico, de hecho son una serie de revueltas que en casos como Siria desembocaron en una guerra civil. Según Samuel Pérez Garrido los objetivos del Movimiento 20 de Febrero, como también se conoce a la Primavera Árabe, son: *“que todos los regímenes árabes tras la lucha anticolonial se transformaron en dictaduras. Quieren una constitución democrática, un estado de derecho, separación de poderes, control popular de las instituciones públicas, gobierno elegido por la mayoría parlamentaria, monarquía constitucional sin el control de los poderes religiosos, políticos, económicos, policiales y militares que ostenta. Cambio en la situación social, sanidad y educación pública, derechos laborales, acabar con la pobreza, etc.”*¹

Mientras que en el diario El País la Primavera Árabe es el tema central de las fotografías principales de treinta y seis portadas (de un total de cincuenta y una seleccionadas durante 2011, lo que supone un porcentaje de un 70,58%), en The New York Times este número asciende hasta sesenta y ocho portadas seleccionadas (no obstante, al ser el número total de portadas ciento veintidós, el porcentaje es más bajo que en El País: 55,73%).

Túnez

Las portadas seleccionadas referidas a Túnez en el diario El País son tres en total lo que supone, por tanto, un porcentaje de 8,33%. En The New York Times tan solo encontramos una portada cuya fotografía principal de portada se refiera a este país. En porcentajes hablaríamos de un 1,4%.

En el diario El País, la primera portada que encontramos cuya fotografía principal de portada se refiere a la Primavera Árabe es la siguiente:

¹ PÉREZ GARRIDO, Samuel: *Marruecos, Primavera de Libertad*. Pensamiento crítico. La Rioja, 7 de mayo de 2011: <http://www.pensamientocritico.org/samper0611.htm> [consultado el 22 de noviembre de 2011, 11:39 horas]



elpais.kinokoyas.com/vpaper/services/OnlinePrintHandler.ashx?issue=23172011011600000000...

1/1

Esta portada se refiere al primer país en el que empezaron las revueltas: Túnez. En este caso se habla de saqueos en plena transición democrática. La mecha de la Primavera Árabe se prendió en Túnez, exactamente el diecisiete de diciembre cuando el joven Mohamed Bouazizi se quemó para protestar contra la falta de oportunidades (Túnez tiene una tasa de desempleo del 35% sobre diez millones de habitantes)² Ello hizo que comenzase la revuelta que acabó con el derrocamiento de Ben Ali, tras veintitrés años en el poder. Esta imagen tiene que ver, como ya hemos señalado, con el periodo de transición a la democracia de la mano de Mohamed Ghanuchi. El país tunecino, independiente desde 1956 de Francia, es el país más pequeño de África del Norte. El primer presidente, ya como república independiente, fue Habib Bourguiba (quien ya destacó por pertenecer a la resistencia en la II Guerra Mundial). Bourguiba tomó medidas en pro de la independencia de las mujeres y contra el analfabetismo y la pobreza, no obstante solo existía un partido: el PSD o Partido Socialista Destouriano, y el Partido Comunista fue prohibido. Desde 1975, Bourguiba fue nombrado presidente vitalicio. En los años ochenta, la corrupción sumió al país en una importante crisis, tanto política como social y en 1987, Bourguiba fue depuesto por senilidad por Ben Ali. Este último, aunque llevó a cabo ciertas medidas para democratizar el país lo cierto es que suprimió

² Según El País www.elpais.com/especial/revueltas-en-el-mundo-arabe-tunez [consultado el 20 de noviembre de 2013 a las 13:29]

el límite de tres mandatos establecido en 1988 y comenzó un periodo de represión política³.



Por otro lado, la siguiente portada seleccionada de The New York Times no ha sido incluida en el estudio pues no se refiere a la Primavera árabe como tal, sino más bien refleja la situación de malestar y protesta que ya se vivía en algunos países, como en este caso Egipto. Lo que ocurre en la fotografía son las protestas de los cristianos coptos de Alejandría (tras el ataque supuestamente a manos de Al Qaeda, a una de sus iglesias en el que murieron veintiuna personas) al sentirse “ciudadanos de segunda clase” desprotegidos por el gobierno⁴. Ahora bien, la primera portada de The New York Times que se refiere a la Primavera Árabe es la siguiente:

³ PERKINS, Kenneth J. y LLINARES GARCÍA, María del Mar: *Historia del Túnez moderno*. Akal, Tres Cantos (Madrid), 2010.

⁴ <http://www.bbc.co.uk/news/world-middle-east-12107084> [consultado el 13 de noviembre a las 18:45]



Esta portada es del día quince de enero de 2011 y en su fotografía principal vemos las protestas que acabaron con el mandato de Ben Ali. Es curioso ver cómo ambos periódicos tratan la noticia de una manera tan diferente, en especial, a través de la fotografía. Mientras El País muestra los saqueos, The New York Times nos trae una fotografía que nos enseña lo que se convertirá a lo largo de los meses en la imagen típica de la Primavera Árabe: multitudes de ciudadanos congregados en plazas reivindicando democracia y más oportunidades.

No obstante, las portadas de los días veintiuno y veintitrés de enero en El País llevarán fotografías principales de portada en esa línea, incluso simbólicas como la del día veintiuno:



Esta imagen resume muy bien el espíritu de la Primavera Árabe: el soldado del lado del pueblo. No obstante, la información que acompaña a esta fotografía habla de la inestabilidad del nuevo gobierno de transición, incapaz de aplacar la ira popular.

Egipto

Las portadas seleccionadas referidas a Egipto en el diario El País son tres en total lo que supone, por tanto, un porcentaje de 8,33%. En The New York Times encontramos veinticuatro portadas seleccionadas cuya fotografía principal de portada se refiera a este país. En porcentajes hablaríamos de un 35,29%.

Por otra parte, la siguiente portada de The New York Times hará ya referencia a Egipto, el siguiente país en contagiarse de esta Primavera Árabe. Precisamente, la fotografía está tomada en Alejandría, donde, como ya vimos, a principio de enero, comenzaron las protestas contra el gobierno por parte de los cristianos coptos. En la imagen, los manifestantes rompen un cartel de Mubarak, como símbolo de desacuerdo con su régimen. Mubarak llevaba en el poder desde 1981 y aunque gozaba de cierto crédito internacional, en especial durante los años 80 debido sobre todo a su intención de buscar una solución pacífica al conflicto palestino-israelí, se vio salpicado por escándalos de corrupción. Mubarak dimitió el once febrero, otorgando el poder a las Fuerzas Armadas

de Egipto y en junio de 2012 fue condenado a cadena perpetua por la brutal represión que ejerció sobre los manifestantes de la Primavera Árabe, que en Egipto se ha llamado “La revolución del 25 de enero”⁵. Hoy en día, no está muy claro que Egipto haya conseguido la ansiada democracia que intentó conseguir a través de esta revolución. Numerosos autores coinciden en ello, sobre todo por la problemática del acceso de los ciudadanos a la información y no solo hablamos de Internet sino también de las dificultades para el ciudadano de a pie para usar la información contenida por ejemplo en el Archivo Nacional de Egipto⁶.



⁵ BARSALOU, Judy: *Post-Mubarak Egypt: history, collective memory and memorialization* en Middle East Policy, Middle East Policy Council. Washington, Estados Unidos, 2012

⁶ Ibidem.



Por supuesto, El País también recoge el inicio de la Primavera Árabe en Egipto y concede a su imagen principal de portada una franja en la parte superior. Ahora bien, el titular principal no va para el inicio de esta revolución sino para una noticia relacionada con la nacionalización de las cajas españolas. En The New York Times pasaba lo mismo, ahora bien la información destacada en la portada tenía que ver con la política de Obama.

Ambos periódicos recogerán en sus fotografías de portada la represión del gobierno egipcio:



Ambas portadas son del tres de febrero. Mientras que El País muestra un plano general, abierto, la cámara del fotógrafo de The New York Times cierra el plano para mostrarnos un rostro en particular que sufre y otro lleno de ira ante la represión que le costará la pena de cadena perpetua a Mubarak. Esta última imagen es de Manuel de Almeida para European Press Agency (EPA).

Argelia

Al igual que ocurre con Marruecos, El País incluirá una única portada referida a Argelia y The New York Times ninguna. Por lo tanto el porcentaje sobre el total de portadas seleccionadas de la Primavera Árabe es de un 2,77%.



En esta fotografía principal de portada del día veinte de febrero, precisamente la fecha que dio nombre al movimiento, vemos algo novedoso: la protagonista de la imagen es una mujer. Las protestas de nuevo se deben a lo mismo que se reivindicaba en Túnez o Egipto: falta de libertad ansia de democracia, demasiada corrupción política y la falta de oportunidades para los jóvenes. Sin embargo, y aunque se pensó en un primer momento que el enfermo presidente Buteflika no tardaría en caer lo cierto es que a fecha de hoy, continua en el poder. Además, nunca llegó a prender la chispa de la revolución, si no que se dieron focos aislados (hubo más de veinte personas que se quemaron a lo bonzo en 2011 en diferentes partes del país). Pero ¿por qué? el gobierno ha ido cediendo ante algunas reivindicaciones evitando así que el descontento popular desemboque en la revolución. Tengamos en cuenta que Argelia tiene una de las menores tasas de desempleo de África del Norte (un 10%) y una renta per cápita de 3225 euros, mientras que la tasa de alfabetización es del 69,9%⁷. Argelia, independiente de Francia desde 1962, tras una sangrienta guerra, comenzó el periodo de la República Argelina Democrática y Popular aprobándose también la Constitución de 1963 de tendencia socialista. El primer presidente, Ben Bella lanzó importantes programas como la reforma agraria o de liberación de las mujeres. Sin embargo, Bella acabo centrando todo los poderes en su persona de manera autoritaria. Tras un golpe de estado en 1965, Bella

⁷Especial revueltas en el mundo árabe: Argelia en El País ed. on-line: <http://www.elpais.com/especial/revueltas-en-el-mundo-arabe/argelia/> [consultado el 25 de noviembre de 2013 a las 12:47 horas]

fue enviado a la cárcel donde permaneció diez años. Boumedine se alzó con el poder instaurando un régimen de corte socialista árabe nacionalizando las compañías de hidrocarburos. Tras Boumedine, en 1978 le sucedió en el cargo Bendjedid quien estableció una economía de mercado. Tras las revueltas de octubre de 1988 se estableció por referéndum el multipartidismo y en 1990 se convocaron elecciones democráticas. El ganador fue el Frente Islámico de Salvación (FIS) aunque el ejército impidió la toma de poder y decreto el estado de urgencia, desencadenándose una guerra civil que duraría oficialmente hasta 2002. En las elecciones del año 1999 resultó elegido Abdelaziz Buteflika quien gobierna hoy en día ⁸.

Marruecos

Mientras que The New York Times no incluye ninguna fotografía principal de portada acerca de la Primavera Árabe en Marruecos, El País sí lo hace aunque solo una vez, el veintiuno de febrero. Ello supone un porcentaje de un 2,77%.

Pasemos a comentar esta única portada:



⁸ PROVANSAL, Danielle: *Argelia, ¿una nación inacabada?* en Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia, ISSN 0211-5557, Nº. 20, 2004 (Ejemplar dedicado a: Nacions vs. Estats) , págs. 139-155

Como podemos observar, mientras que el titular se refiere a Libia, la fotografía principal a cuatro columnas y centrada se refiere a las protestas que se llevaron a cabo en Marraquech.

La situación en Marruecos en el momento del estallido de la Primavera Árabe era en términos estadísticos, de acuerdo a datos de El País, de un 10% de paro, una tasa de alfabetización del 52,3% y una renta per cápita de 2053 euros (solo por detrás de países como Túnez, Yemen o Egipto). Según Ignacio Cembrero, *Marruecos es, por ahora, el país norteafricano menos afectado por la onda expansiva de la revolución tunecina*⁹. Parece ser que el gobierno del rey Mohamed VI supo tomar ciertas medidas a tiempo que contuvieron la explosión de una revuelta mucho más grave. Entre estas medidas se encuentra la reforma constitucional del uno de julio de 2011 en cuya creación se preveía una comisión que contaba con estudiantes, sindicatos e intelectuales. Sin embargo, esta reforma desoyó en gran medida las peticiones del pueblo marroquí, ya que el rey sigue manteniendo su poder casi absoluto al frente del Estado y de la comunidad religiosa y se mantienen intactas las instituciones del poder. Y ya en el mes de noviembre de ese mismo año se celebraron elecciones legislativas en las que resultó ganador el partido islamista PJD (Partido Justicia y Desarrollo)¹⁰. Por otro lado, se han creado asociaciones, sobre todo de parte de jóvenes y estudiantes y otras, como la Asociación Nacional de Diplomados en Paro, continúan manifestándose por todo el país. Marruecos se define como una monarquía constitucional, sin embargo, Mohamed VI y algunos allegados concentran todos los poderes: judicial, económico, social, policía, ejército, etc.¹¹

Bahréin y Libia

⁹ CEMBRERO, Ignacio: Rabat toma medidas para evitar el contagio, El País edición online <http://www.elpais.com/especial/revueltas-en-el-mundo-arabe/marruecos/> [consultado el 21 de noviembre de 2013 a las 14:43 horas]

¹⁰ GARCÍA LUENGOS JESÚS: *La Primavera Árabe en Marruecos. La sociedad civil marroquí*. Resumen ejecutivo. Encuentro Civil EUROMED, Julio 2013. http://www.ccoo.es/comunes/recursos/1/1700634-Resumen_ejecutivo_del_estudio_sobre_MARRUECOS.pdf [consultado el 21 de noviembre de 2013 a las 14:56 horas]

¹¹ PÉREZ GARRIDO, Samuel: Op. Cit.

En el caso de Bahréin, en ambos periódicos hay muy pocas portadas seleccionadas. Mientras que en El País tan solo hay una (2,77% de todas las portadas seleccionadas referidas a la Primavera Árabe), en The New York Times el número asciende a tres y el porcentaje es de un 4,41%. Por otro lado, las portadas seleccionadas referidas a Libia en el diario El País son veinticuatro en total lo que supone un porcentaje de 66.6%. En The New York Times encontramos veintinueve portadas seleccionadas cuya fotografía principal de portada se refiera a este país. En porcentajes hablaríamos de un 42,64%.

Apenas dos semanas después, las protestas llegan ya a Bahréin y a Libia, y el diecinueve de febrero ambos periódicos publican portadas con la fotografía de las protestas en Pearl Square en Manaman, Bahrein. Ambas imágenes son de Getty y aunque El País no especifica el fotógrafo podemos presumir, gracias a que The New York Times sí lo hace, que las dos fotografías son de John Moore.



Por tanto, ahora el escenario de la Primavera Árabe se traslada a Libia. Gadafi llevaba en el poder desde 1969, cuando lideró la revolución que acabó con la monarquía del rey Idris. En 1977 se proclama la “Yamahiriya árabe” o lo que es lo mismo, Libia como un estado socialista islámico en el que el juego o la bebida están prohibidos, la democracia

es directa, no representativa, no hay partidos políticos y se permite el control privado sobre pequeñas empresas familiares mientras el Estado ostenta la potestad sobre aquellas más grandes. A su vez, Gadafi se erige como *Caid* o *Guía de la Gran Revolución del Primero de Septiembre de la Yamahiriya Árabe Libia Popular y Socialista*, concentrando en su figura todo el poder¹².



De este modo, el veintidós de febrero en El País, la imagen principal de portada muestra la brutal represión de Gadafi, que como dice el titular **“Bombardea las revueltas”**. Y ambos periódicos parecen ir a la par pues el titular de The New York Times es básicamente el mismo **“Qaddafi order brutal crackdown as revolt grows”**¹³. También los periódicos seguirán de cerca la entrada de los aliados en el conflicto libio:

¹² RABBIA, Noemi S.: La Primavera Árabe en Libia: nuevos debates sobre intervención. Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Versión on-line en: <http://www.catedrarrii.com.ar/docs/seminario%20africa/La%20Primavera%20Arabe%20en%20Libia.pdf> [consultado el 18 de noviembre de 2013 13:11 horas]

¹³ Gadafi ordena una brutal represión a medida que crece la revuelta. (Traducción de la autora)



Choose a Date

Mar 2011 2						
Su	Mo	Tu	We	Th	Fr	Sa
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

You are viewing the front page for March 20, 2011

[Click here](#) to learn why your date may not be available.

Please Note: Front page clocks and coauthors will only show the top half of the page.



CLOSE WINDOW

Para informar de la entrada en el conflicto de los aliados (Estados Unidos, Francia y Reino Unido) el día veinte de marzo ambos periódicos han utilizado como fotografía principal de portada la misma imagen tomada por Reuters. Se trata del lanzamiento de un misil “Tomahawk” desde el destructor estadounidense “Barry”.

A partir de aquí, El País y The New York Times seguirán caminos separados a la hora de la fotografía principal de portada elegida sobre todo en lo referente al país de la Primavera Árabe al que se referirá. El País seguirá dando protagonismo a Libia en las portadas del veintiuno, veintidós y veintitrés hasta el veintiséis de marzo, que recogerá el comienzo de las protestas y represión en Siria:



elpais.kioskoymas.com/paper/services/OnlinePrintHandler.ashx?issue=2317201103260000000...

1/1

The New York Times no mostrará en su fotografía principal de portada el conflicto sirio hasta el trece de junio. El protagonismo será para dos niños sirios que tratan de escapar de su país a través de la frontera turca:



Lo que ocurre es que The New York Times incluirá en sus portadas fotografías principales de portada referidas a Yemen mientras que El País no. Ello no quiere decir

que no informe de las revueltas en ese país sino que no lo hará a través de las fotografías principales de portadas, que es el tema que nos ocupa en este estudio. Además, el diario estadounidense se hará eco de dos desastres naturales ocurridos en Estados Unidos: el huracán de North Dakota el diecisiete de abril, las tormentas de Alabama el veintisiete de abril, y el tornado que devastó Missouri City en mayo.

Yemen

Pasemos a comentar el caso de Yemen. Las portadas seleccionadas referidas a Yemen en el diario El País es tan solo una lo que supone, por tanto, un porcentaje del 2,77%. En The New York Times encontramos ocho portadas seleccionadas cuya fotografía principal de portada se refiera a este país. En porcentajes hablaríamos de un 11,76%.



Estas dos portadas, del diecinueve y veintidós de marzo, respectivamente, son las dos primeras portadas que muestran en su fotografía principal de portada la Primavera Árabe en Yemen. Precisamente, la portada de la izquierda nos enseña un hospital improvisado tras los ataques a los manifestantes del día anterior. Es una de las imágenes de la Primavera Árabe que muestran dolor. En la portada de la derecha vemos, cómo una vez más, miembros del ejército se han unido a las protestas contra el gobierno.

En el caso de Yemen encontramos circunstancias parecidas a Túnez, Egipto o Libia. De nuevo, un presidente, en este caso, Ali Abdala Saleh, que llevaba en el poder más de treinta años (treinta y dos para ser exactos), desigualdad económica y social (es el país árabe más pobre), falta de empleo (el 40% de la población no tiene trabajo), de oportunidades (el 54% de la población es analfabeta)¹⁴ y de libertades. Este país, al sur de Arabia Saudí y limitando al este con Omán, fue durante la Guerra Fría uno de los escenarios donde se libró una de las batallas norte-sur o comunismo-capitalismo. Ali Abdala era presidente de la República Árabe del Norte, o Yemén del Norte, desde 1970 mientras que en el sur se constituyó una república de corte socialista bajo el mando de Abdul Fattah Ismail. En 1972, el norte apoyado por Estados Unidos invadió el Sur, apoyado por la URSS y se desató una guerra civil que acabó en 1990 con la reunificación del país en una sola república, la República de Yemen, de corte islámico.

En varias ocasiones se llegaron a acuerdos para el traspaso de poder que acababan con la negativa de Saleh a última hora. En la siguiente portada del diecinueve de mayo The New York Times podemos ver precisamente a manifestantes yemeníes protestando por un traspaso de poder fallido:



¹⁴ Datos extraídos de World Socialiste Web Site (publicado por el International Committee of the Fourth International, ICFI): www.wsws.org/en/articles/2009/12/yemn-d29.html [consultado el 18 de noviembre de 2013, a las 16:54]

Mientras, en El País, la única fotografía de portada referida a Yemén dentro de la Primavera Árabe es la siguiente:



Se trata de una imagen impactante con un miliciano herido en primer plano. Es otra de las pocas imágenes de la Primavera Árabe que muestran dolor. Ammar Awad de Reuters es el autor de la fotografía y esta vez el diario español no ha omitido su nombre sino que lo ha incluido junto a la agencia para la que trabaja.

Veamos a continuación más portadas referidas a Yemen en The New York Times:



La portada de la izquierda es del día seis de junio y en la imagen principal de portada vemos la alegría de los manifestantes y soldados yemeníes tras el abandono del país del presidente Ali Abdala Saleh, herido tra un ataque. En la portada de la derecha, vemos otra vez heridos tras una nueva y brutal represión de las protestas. Por lo tanto, aunque el presidente se encuentra fuera del país en septiembre el traspaso de poder aún no se ha hecho efectivo.

Las dos últimas portadas en The New York Times referidas a Yemen tienen curiosamente un mismo hilo conductor: los niños como protagonistas y como símbolo del futuro, (si bien en el pie de foto de la imagen principal de portada del catorce de diciembre¹⁵ se advierte **“Echoes of a Civil Conflict in Yemen”**¹⁶)

¹⁵ Del fotógrafo español Samuel Aranda para The New York Times

¹⁶ “Ecos de un conflicto civil en Yemen” [traducción de la autora]



Siria

En cuanto a Siria, las portadas seleccionadas referidas a Siria en el diario El País son dos en total lo que supone, por tanto, un porcentaje del 5,5%. En The New York Times encontramos veinticuatro portadas seleccionadas cuya fotografía principal de portada se refiera a este país. En porcentajes hablaríamos de un 35,29%.

El país sirio, limítrofe con Turquía al norte, con Irak al este, Líbano al oeste y Jordania e Israel al sur, siempre encontró al principal enemigo extranjero precisamente en este último país con el que ha evitado enfrentarse en cualquier caso debido a su superioridad. Al contrario que en otros países inmersos en la Primavera Árabe, el gobernante Bachar El Asad llevaba en el poder desde el año 2000, si bien heredó el cargo de su padre Hafez ese mismo año. Hafez, miembro del partido nacionalista Baaz comenzó su mandato en 1970, tras un golpe de estado siendo ministro de defensa del anterior gobierno. Anteriormente, Siria había pertenecido al imperio Otomano hasta después de la I Guerra Mundial cuando pasó a ser administrada por Francia por mandato de la entonces incipiente Liga de Naciones. La independencia llegaría en 1944 aunque no traería consigo la estabilidad pues Siria fue encadenando un golpe de estado tras otro.

Durante el mandato totalitarista de Hafez, padre de Bacharm, el partido Baaz se convirtió en partido único, hizo de los alauitas¹⁷ como él la élite económica y social, y el principal enemigo interno fueron los Hermanos Musulmanes¹⁸. Contra estos últimos tuvo lugar la represión de 1982 tras un levantamiento que acabó con la vida de entre diez y veinte mil personas. Ello fue un revulsivo que supuso el odio creciente hacia la minoría alauí, sobre todo por parte de los sunitas.

Como ya vimos en páginas anteriores, la primera portada referida a Siria dentro de la Primavera Árabe es en El País el día veintiséis de marzo, y en su fotografía ya se puede atisbar que la llama de las revoluciones ya ha prendido en este país pese a, como señala el titular, ***“la sangrienta represión de El Asad”***. En cambio, en The New York Times no encontraremos una fotografía principal de portada referida a Siria hasta el trece de junio. La siguiente portada con protagonismo de Siria no será hasta el uno de agosto en El País que además será la última referida a este país árabe:

¹⁷ Cabe mencionar que los alauitas son una peculiar y minoritaria rama del Islam que pone en cuestión los pilares básicos de esta religión (Ramadán, peregrinación a la Meca o cinco rezos por día) por lo que son considerados herejes por otras ramas del Islam. Tiene puntos en común con los chiítas por lo que son aliados naturales contra la mayoría suní y contra Israel. Los chiítas junto con los cristianos constituyen el 10% de la población en Siria según FALAK, Marcelo: *Suní Sunitas, chiítas, alauitas...¿Quiénes son y a qué juegan?* en *Ámbito Financiero* <http://www.ambito.com/diario/noticia.asp?id=687677> [consultado el 18 de noviembre de 2013 a las 15:56]

¹⁸ Los Hermanos Musulmanes nacieron como organización que predica la vuelta al Islam puro, la independencia de Estados Unidos y la derrota de los autócratas que gobiernan en los países árabes en Egipto en 1928, sin embargo, se extendieron toda la *umma* o comunidad musulmana. Según VALENZUELA, Javier: *¿Quiénes son los Hermanos Musulmanes?* en la versión online de El País del 4 de febrero de 2011 http://internacional.elpais.com/internacional/2011/02/04/actualidad/1296774012_850215.html [consultado el 18 de noviembre de 2011 a las 14:05]



Islamistas radicales controlan dinero enviado a España de países del Golfo

El CNI alerta de fondos que llegan desde seis Estados musulmanes

que pases con rapidez de galaxias, mostrando Acuña, Gudi, Rosetti, Cruz, Escarot, Aguilera, Corral, Lillo, y, sobre todo, Martínez, formaron y los comen-

Baruchzin inicia la gira de su orquesta de la paz sin saber si seguirá en 2012

El PP analiza retrasar el apoyo financiero si gana las elecciones

[illegible]

EE UU negocia 'in ex'

acuerdo para evitar

Per arrivare qui ci sono stati sei anni di lavoro frenetico di ricerca: il risultato oggi lo ha pubblicato il *Lancet*, dando credibilità a ricercatori inglesi e olandesi che avevano studiato le cellule staminali in laboratorio.

El régimen sirio mata a un centenar de civiles en Hama

- » El Ejército entra a sangre y fuego en el bastión opositor
- » Washington amenaza con aislar al presidente El Asad

El municipio de Buzón y sus alrededores son uno de los sectores más pobres de la ciudad, con una alta densidad de población y una gran cantidad de viviendas precarias. En este contexto, el municipio de Buzón y sus alrededores son uno de los sectores más pobres de la ciudad, con una alta densidad de población y una gran cantidad de viviendas precarias.

Descubre
Mar de Frades

Ames. Ho discusso con lui, ma nessuno mi ha mai detto nulla. Ho scoperto la verità quando ho scoperto la natura di questa informazione. Mi dispiace, ma non posso più raccontarlo. Ho scoperto la verità quando ho scoperto la natura di questa informazione. Mi dispiace, ma non posso più raccontarlo.

...ashx?issue=23172011080100000051...

un video en la que
r nos confirma qu

incluso que Estado

s, el seis de septie
 0000 donde sus h

asco donde sus ha



No obstante, en la portada del dos de octubre, ya se comienza a hablar de una guerra civil, en la que la ciudad clave es Homs, la tercera ciudad más grande de Siria. La fotografía que vemos ha sido tomada con un teléfono móvil y en el corazón que lleva el protagonista de la imagen puede leerse “libertad”¹⁹.

¹⁹ Según explican en la noticia completa en The New York Times online: http://www.nytimes.com/2011/10/02/world/middleeast/homs-syria-spirals-down-toward-civil-war.html?pagewanted=all&_r=0 [consultado el 19 de noviembre de 2013 a las 14:48]

Choose a Date

Oct 2011						
Su	Mo	Tu	We	Th	Fr	Sa
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

You are viewing the front page
for October 02, 2011

[Click here](#) to learn why your date
may not be available.

Please Note: Front page clocks and
counters will only show the top half
of the page.



CLOSE WINDOW

1. Los atentado terroristas: El 11-S, 11-M y 7-J

Después de ver y comentar algunos de los conflictos bélicos más importantes durante estos diez años (2001-2011), podemos comentar tres atentados que además están ligados con los anteriores conflictos ya que tras el 11-S Estados Unidos decide invadir Afganistán en busca de Bin Laden, capturado por fin en 2011; y tras la coalición formada por Estados Unidos-Inglaterra-España para la invasión de Irak en 2003, Al Qaeda atenta contra España, en Madrid, y contra Inglaterra en Londres.

Los tres atentados se estudiarán en conjunto comparando las fotografías principales de portada en los dos diarios, El País y The New York Times, ya que, al contrario de lo que sucede en los conflictos, que se largan en el tiempo durante años, son eventos puntuales que ocupan las portadas durante semanas a lo sumo y, también será interesante realizarlo de este modo para contraponer la misma portada acerca del mismo suceso en el mismo día en diferentes diarios.

El 11-S, 2001

EL PAÍS

AMÉRICAS 12 DE SEPTIEMBRE DE 2001 DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA 1200 Ptas. Madrid

EE UU sufre el peor ataque de su historia

El mundo en vilo a la espera de las represalias de Bush



Momento en el que se cae una de las Torres Gemelas de Nueva York. Posteriormente, se desplomó también la segunda a consecuencia de los ataques aéreos.

Miles de muertos entre los escombros de las Torres Gemelas y el Pentágono
Una pasajera contó por el móvil el secuestro de uno de los aviones

George Bush garantiza hoy a los estadounidenses que se han tomado todas las medidas adecuadas para proteger la vida de sus ciudadanos y promete que "EE UU aguará y castigará a los responsables de estos actos criminales". A la espera de la preparación y las consecuencias de este ataque, el mundo entero sostiene la respiración.

ante la peor crisis desde la II Guerra Mundial. Bush calificó esta madrugada en "radio" el momento de muertos entre los secuestradores de las Torres Gemelas y el Pentágono. En el edificio colapsa la víctima con más de 900. El ataque, no precedido de ninguna forma creíble por ningún grupo, pero con el sello inconfundible del conflicto internacional, fue perpetrado con cuatro aviones de pasajeros secuestrados por terroristas árabes y lanzados después contra los edificios, dos de los edificios más característicos del poder económico y cultural estadounidenses. Un pasajera relatado por un teléfono móvil que su avión estaba siendo pilotado por los piratas.

Página 1 y 8 - 10 min

Esta portada es del día 12 de septiembre aunque se refiere al famoso atentado perpetrado el 11 de septiembre de 2001 contra las Torres Gemelas de Nueva York por parte del grupo terrorista Al-Qaeda. En este caso, se ha concedido todo el protagonismo a la imagen aunque no aparece la autoría de dicha imagen. En un primer momento podríamos pensar que se trata de un fotograma de un video debido al color y a la calidad de la imagen, algo baja. Probablemente el pie de foto confirme lo anterior: "Momento en el que se cae una de las Torres Gemelas de Nueva York. Posteriormente, se desplomó también la segunda a consecuencia de los ataques aéreos". Es una imagen que, además de ser informativa, mostrando un momento clave del atentado, es simbólica: la caída de la supremacía estadounidense. No obstante, en ningún caso vemos a las víctimas de dicho ataque, solo humo.

Veamos a continuación qué sucede en el otro periódico que nos ocupa, The New York Times, en esa misma fecha:

El 11-M, 2004

Veamos a continuación qué sucede en otro atentado perpetrado por Al-Qaeda, en este caso en Madrid el 11 de Marzo de 2004.



Del mismo modo que ocurría en el caso del 11-S, El País concede total protagonismo a la imagen a través de una única fotografía. Esta fotografía está realizada por Pablo Torres Guerrero y muestra toda la crudeza de los instantes posteriores a la explosión del tren de Atocha. Curiosamente, al contrario de la fotografía de portada del 11-S en El País, sí se muestran víctimas aturdidas aún por el grave acontecimiento e incluso alguna víscera.

En el caso del 11-M cabe mencionar que si en España esta fue una de las imágenes más duras que vimos de este triste acontecimiento, en la revista norteamericana *Newsweek*, en la edición del 22 de marzo de 2004, se publicaron fotografías terribles del atentado terrorista perpetrado por Al-Qaeda tomadas por un fotógrafo español, Sergio Barrenechea, que pertenece a la agencia española de noticias EFE, y que la autora de esta tesis descubrió mientras consultaba los *Susan Sontag Papers* en el Departamento de

Colecciones Especiales de la Young Research Library de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA):



Una de las imágenes que pertenece al reportaje y que muestra un cuerpo entre los hierros



Otra de las imágenes de este reportaje y que muestra sin pudor restos humanos



Y la imagen más dura de todas, la que muestra un rostro

Podemos concluir en este caso que, aunque se habló de un “pacto de caballeros en España” entre directores y jefes de redacción de publicaciones españolas, lo cierto es que hubo imágenes terribles que muestran sin tapujos restos humanos y rostros de fallecidos que no fueron publicadas en España.

Los líderes presentes en la cumbre del G-8 en Edimburgo cierran filas en torno a Blair y defienden la democracia de cualquier amenaza terrorista

DVD can be purchased. Along with
a copy of the presentation.

Francia herida por una explosión abandonó la escuela de matre de Eglise. Pero, uno de los ejemplos del abandono múltiple en Jurek...

Subway and Bus Blasts in London Kill at Least 37



Passengers were evacuated from a train in a tunnel near King's Cross station after the bombing there. At right, the scene outside Edgware Road station, the site of the third bombing.

Rebels Kill Egyptian Diplomat, Adding Pressure on Others in Iraq

By JAMES F. BURENS

BAGHDAD, Iraq, July 7 — The rebel group al Qaeda in Iraq said Thursday it had killed an Egyptian ambassador in Iraq, adding to the pressure on other foreign diplomats to leave the country.

The group, which has been active in the north and west of Iraq, said it had killed the Egyptian ambassador, Hisham Badrawi, in a bombing on an Iraqi highway near the city of Tikrit. The group said it had also killed a British diplomat, and a Jordanian diplomat, in separate bombings.

The group said it had also killed a Jordanian diplomat, and a British diplomat, in separate bombings.



The first train struck from the business district to the east in the more residential areas near Maida Vale.

In Americans, Lurking Fears Rise to Surface

By MICHAEL W. SCHARF

Even on a morning as quiet as this, the air in Washington is thick with a sense of unease. The city is still reeling from the bombings in London, and the fear of a similar attack here is a real possibility.

Times Used in Blasts, Police Say; Parallels to Madrid Are Found

By MONICA T. LEE and BLAINE SCHULZ

LONDON, July 7 — Investigators said Thursday that the bombs used in the attacks on London's subway and bus systems were made in a factory in the north of Spain, the same place where the bombs used in the Madrid bombings were made.

Out of Practice, Senate Crams For Battle Over Court Nominee

By MICHAEL C. WILSON

WASHINGTON, July 7 — The Senate's first hearing on a Supreme Court nomination was postponed until July 14, after a series of delays and a lack of consensus among the senators.

700 ARE WOUNDED

4 Terrorist Bombs in 56 Minutes as Blair Is at Scotland Meeting

By BLAINE SCHULZ

LONDON, July 7 — About 700 people were wounded in four terrorist bombings in London on Thursday, as Prime Minister Tony Blair was in Scotland. The bombings occurred within a 56-minute period, and the attacks were coordinated.



The first train hit, shown shortly after the blast, killed about 100 people.

INSIDE

Horror on the Streets
Survivors of the bombings in London described the chaos and the fear of the attacks.

A Cold Mission in Sight
The British government is working to identify the perpetrators of the bombings.

Exit Play at Mosque Sunday
A group of people gathered at a mosque in London to discuss the bombings.

Little Edition
New York's leading news source at the time of the bombings. The paper was published on Friday, July 8, 2005.

ONE DOLLAR

700 ARE WOUNDED

4 Terrorist Bombs in 56 Minutes as Blair Is at Scotland Meeting

By BLAINE SCHULZ

LONDON, July 7 — About 700 people were wounded in four terrorist bombings in London on Thursday, as Prime Minister Tony Blair was in Scotland. The bombings occurred within a 56-minute period, and the attacks were coordinated.

The first train hit, shown shortly after the blast, killed about 100 people.

Rebels Kill Egyptian Diplomat, Adding Pressure on Others in Iraq

By JAMES F. BURENS

BAGHDAD, Iraq, July 7 — The rebel group al Qaeda in Iraq said Thursday it had killed an Egyptian ambassador in Iraq, adding to the pressure on other foreign diplomats to leave the country.

Out of Practice, Senate Crams For Battle Over Court Nominee

By MICHAEL C. WILSON

WASHINGTON, July 7 — The Senate's first hearing on a Supreme Court nomination was postponed until July 14, after a series of delays and a lack of consensus among the senators.

INSIDE

Horror on the Streets

A Cold Mission in Sight

Exit Play at Mosque Sunday

En el caso de The New York Times de nuevo vemos que aparecen múltiples fotografías relacionadas con el evento, en total tres, dos principales situadas en la parte superior de la portada y otra, de menor tamaño, en la parte inferior mostrando el estado de uno de los trenes la explosión. Por otro lado, en una de las fotografías principales se nos muestra, al igual que en El País, a una de las víctimas sangrando y en plena confusión tras el acontecimiento.

4.8 Los atentados de ETA en El País

Historia y antecedentes de la banda terrorista ¹

La banda terrorista ETA (Euskadi ta Askatasuna, Euskadi y Libertad) nace el treinta y uno de julio de 1951 cuando un grupo de estudiantes disidentes de EGIN, otro grupo que a su vez discrepaba de la política del partido político PNV, por considerarla demasiado pasiva y acomodada. Durante los primeros años la banda ejerce una violencia de tipo callejera: pintadas, pequeños artefactos y la colocación de ikurriñas en ciertos lugares. El primer atentado se produce el 18 de julio de 1961 cuando miembros de la recién creada organización intentan el descarrilamiento de un tren en el que viajaban fascistas para conmemorar el aniversario del alzamiento en San Sebastián. Es durante años cuando sientan sus bases teóricas y objetivos y se definen como una *«organización clandestina revolucionaria» que defiende la lucha armada como el medio de conseguir la independencia de Euskadi* ². La primera víctima mortal de la banda ETA, José Pardines Arcay, se produce el 7 de julio de 1968. Ya en los años setenta, la banda logra uno de sus atentados más famosos: el asesinato del almirante Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973. Además se produce la primera escisión dentro de la banda entre los *milis* (militar, partidarios de la rebelión popular) y los *polimilis* (político-militar, partidarios del terrorismo como forma de actuación política). En los años ochenta la escalada de violencia continúa con atentados como el de República Dominicana en Madrid en 1986 o el de Hipercor en Barcelona en 1987. Durante esta década también desaparecerá la ETA político-militar y surgirá la guerra sucia de los GAL. En cualquier caso, ya en 1989 la banda anuncia una tregua de apenas quince días:

“ETA, organización socialista revolucionaria vasca de liberación nacional, quiere dar a conocer al pueblo vasco su decisión de declarar una tregua unilateral de quince días, a partir del 8 de enero de 1989, como prueba de buena voluntad a fin de materializar la

¹ Según la pormenorizada página web que el diario El Mundo dedica a la banda donde recoge desde el número de asesinados por año hasta la historia, los atentados, etc <http://www.elmundo.es/eta/historia/index.html> [consultado el 8 de noviembre a las 12:17h]

² Íbidem

*única salida al contencioso que enfrenta a nuestro pueblo con el Estado opresor español.”*³

En los años noventa, concretamente en 1992, coincidiendo con los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Expo de Sevilla, se produce uno de los golpes más duros a la organización de la banda: el conocido como el golpe de Bidart, en el que la policía francesa detuvo a la cúpula etarra propiciando una tregua que duraría dos meses. No obstante, cualquier negociación quedaría cerrada tras los atentados de ETA en Madrid el 23 de junio de 1993. También durante los años noventa se produciría uno de los atentados más sangrientos perpetrados por la banda terrorista: el atentado de Vallecas del 11 de diciembre de 1995, en el que murieron seis civiles que trabajaban para la Armada. Y no podemos olvidar los secuestros, que la banda terrorista utilizó como método para obtener financiación y de presión para el acercamiento de los presos etarras. Durante esta década, tuvo lugar el secuestro de Ortega Lara el 17 de enero de 1996, que permaneció en cautiverio durante 532 días. Tan solo diez días después de su liberación por parte de la Guardia Civil, la banda secuestró a Miguel Ángel Blanco, a modo de ultimátum para el acercamiento de presos. Ante la negativa del gobierno, la banda asesinó de dos tiros en la nuca al concejal de Ermua. En el año 1998 durante el gobierno de José María Aznar llegaría la primera “tregua indefinida” que se rompería en 1999. La siguiente tregua llegaría ya con José Luis Rodríguez Zapatero en el poder, el 22 de marzo de 2006 que también se rompería poco después, el 30 de diciembre de ese mismo año con el atentado de la Terminal 4 del aeropuerto de Barajas, aunque no fue hasta cinco meses más tarde, el cinco de junio de 2007 cuando la banda anuncia de manera oficial el fin de la tregua. El 5 de septiembre de 2010, la banda vuelve a anunciar una nueva tregua, esta vez se compromete a “no llevar a cabo acciones armadas ofensivas, y por fin el 10 de enero de 2011 ETA anunciaba un alto el fuego “permanente, de carácter general e internacionalmente verificable”⁴

En este estudio, las portadas que el diario El País dedica a atentados terroristas relacionados con ETA son un total de veinticuatro. Ello supone un porcentaje del 5,39%

³ http://elpais.com/elpais/2011/01/10/actualidad/1294651054_850215.html [consultado el 8 de noviembre de 2013 a las 13:07]

⁴ El Mundo.es Op.cit

teniendo en cuenta que las portadas seleccionadas y analizadas de este diario han sido cuatrocientas cuarenta y cinco. Pasemos ahora a comentar año a año estas portadas.

2001

Durante el año 2001 (recordemos que el estudio comienza con los atentados del 11 de septiembre de Nueva York) tan solo cuatro portadas de un total de treinta y cuatro, un 11,76%, llevan como fotografía principal de portada un atentado terrorista de ETA. De estas cuatro portadas, ninguna de ellas muestra dolor.

20/08/12

Kiosko y Más - El País - 2 oct 2001 - Page #1



20/08/12

Kiosko y Más - El País - 13 oct 2001 - Page #1



elpais.kioskoymas.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.ashx?issue=23172001100200000000...

1/1

elpais.kioskoymas.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.ashx?issue=23172001101300000000...

1/1

La primera portada, a la izquierda, es del día dos de octubre y en la fotografía principal de vemos en un plano picado cómo ha quedado la calle tras un atentado, sin víctimas mortales, contra el Palacio de Justicia de Vitoria. La fotografía está firmada por Associated Press. Pocos días después, concretamente el 13 de octubre, ETA vuelve a atacar, esta vez en Madrid tras estallar un coche bomba en el aparcamiento de Colón. No hay víctimas mortales pero sí heridos: diecisiete en total. El tipo de escena mostrada

es parecida a la anterior, mostrándonos el estado del parking tras la explosión pero no vemos a los heridos. La imagen es de Luis Magán.



elpais.kioskymas.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.ashx?issue=23172001110700000000...



elpais.kioskymas.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.ashx?issue=23172001112400000000...

El día seis de noviembre (la portada es del día siete) ETA vuelve a atacar en Madrid aunque sin víctimas. La imagen, centrada y a cuatro columnas lo que le confiere un protagonismo absoluto en la portada, es similar a las otras dos vistas hasta ahora. Y la autoría de nuevo es de Luis Magán. La portada de la derecha, del veinticuatro de noviembre, cuya imagen también está a cuatro columnas y centrada, nos muestra ya víctimas mortales aunque de manera muy discreta. Se trata de una fotografía casi simbólica: en primer plano un ertzaina y en segundo plano la víctima, en este caso una compañera suya, cubierta con una sábana. La fotografía es de Associated Press.

Durante este mes hubo otro dos atentados de ETA que no quedaron recogidos en las fotografías principales de portada: el siete y el veinte de noviembre ⁵.

2002

Durante el año 2002 el número de portadas cuya fotografía principal de portada se refiere a los atentados perpetrados por la banda terrorista ETA aumenta a seis a la vez

⁵ http://www.elpais.com/graficos/espana/Cronologia/atentados/ETA/elpepuesp/20021105elpepunac_3/Ges/
[Consultado el once de noviembre de 2013 a las 12:56]

que aumenta el número de portadas seleccionadas y analizadas durante todo el año. Ello supone curiosamente un porcentaje exactamente igual al del año anterior: un 11,76% y ninguna muestra dolor.



elpais.kioskymac.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.ashx?issue=2317200201130000000...

1/1

elpais.kioskymas.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.ashx?issue=23172002042100000000...

1/1

La portada de la izquierda del día trece de enero nos muestra en su imagen principal de portada a cuatro columnas y centrada el pánico de unas viandantes tras el aviso de coche bomba en una zona comercial de Bilbao y que finalmente explotó y dejó tan solo nueve heridos leves. La fotografía es de Santos Cirlos. En la fotografía de la derecha del día veintiuno de abril también somos testigos del estado de un vehículo tras una explosión. Se trata de la típica imagen a la que estamos acostumbrados en El País. La fotografía es de Txetxu Berruezo.

EL PAÍS
DIARIO INDEPENDIENTE DE LA NACIÓN

ETA siembra el pánico en la costa alicantina y mata a una niña de seis años
Los terroristas en atentado de la colchonera en Santa Pola de un coche bomba, que acabó también con la vida de un hombre de 57 años y unos heridos a otros 34 personas



Una cadena de atentados palestinos se cobra la vida de 15 personas

No por pagar más tendrá un seguro de coches mejor. AHÓRRESE HASTA 400 € SIN AHONDAARSE EN SERVICIOS.

PILOTO D'ORCA

PERDIDA ANIMA

901 020 040

EL PAÍS
DIARIO INDEPENDIENTE DE LA NACIÓN

Dos etarras que llevaban a Madrid un coche bomba matan a un guardia civil
Los dos terroristas fueron detenidos, uno en el tiempo y el otro en San Sebastián

La Costa da Morte sufre una nueva marca negra con manchas de fuel de un metro de grosor
Una vez más la península de Peneda y Leiria sufre una nueva marca negra con manchas de fuel de un metro de grosor



Casi dos millones de mujeres españolas son víctimas de la violencia doméstica

Bush ordena el despliegue de un sistema de misiles antibalísticos antes de 2004

PRIMERO UN FOGONAZO, LUEGO UNA TREMENDA EXPLOSION.

Antes de poner una cuenta sujeta, primero mira por tus intereses.

901 020 040

En la portada de la izquierda del día cinco de agosto vemos una imagen distinta: tras un atentado sin previo aviso que se saldó con la muerte de una niña de seis años en Santa Pola (Alicante) los servicios de urgencia trasladan a uno de los heridos. La imagen es cedida por la Información de Alicante. A la derecha tenemos la última portada referida a ETA del año 2002, más concretamente del día dieciocho de diciembre, que se salda con la muerte de un Guardia Civil.

2003

Durante este año 2003 el número de portadas referidas a atentados de ETA baja aún más: tan solo encontramos dos de un total de ochenta y tres lo que supone un porcentaje de un 2,4%. De nuevo, ninguna de ellas muestra dolor.



La portada de la izquierda del día nueve de febrero se refiere al asesinato de uno de los miembros más famosos de ¡Basta Ya! y la imagen es de nuevo de tipo simbólico: solo vemos sus pies pero intuimos que el fallecido fue encontrado aún con vida y los equipos médicos le trasladan al hospital. La fotografía es de la agencia EFE. En cambio, a la derecha tenemos el otro tipo de imagen que suele darse para ilustrar los atentados de la banda terrorista ETA: el amasijo de hierros que suele quedar tras la explosión de los coches bomba, aunque en esta ocasión vemos también a las víctimas cubiertas por sábanas. Esta portada es del día treinta y uno de mayo y la fotografía ha sido realizada por EFE.

2004

Durante este año no se produjo ningún atentado de la banda terrorista ETA y por tanto no se ha seleccionado ninguna portada.

2005

En el año 2005 encontramos tres portadas cuya imagen principal de portada se refiere a un atentado terrorista de la banda ETA de un total de treinta y cinco portadas seleccionadas en este año. Ello supone un porcentaje de un 8,57%. Ninguna de ellas muestra dolor.



La portada de la izquierda, del día veintiséis de mayo, muestra de nuevo una de las típicas imágenes tras un atentado: la del coche calcinado. La autoría es de la Agencia EFE al igual que la siguiente . En la portada de la derecha del dos de noviembre que se refiere al terrorismo callejero que también practica la banda. Se trata de una fotografía vertical a tres columnas y también se muestra el estado de la oficina del jefe de estación de Eusko Tren en Rentería tras ser quemada por un grupo de encapuchados pertenecientes a la banda.

2006

El veintidós de marzo se produce el alto el fuego y no hay ninguna portada que se refiera a atentados llevados a cabo por la banda. No obstante, durante el mes de febrero si que se produjeron algunas explosiones.

2007

Ya en el año 2007 ETA rompe la tregua anunciada el año anterior con los atentados de la T4 de Barajas aunque la banda no lo anunciará de manera oficial hasta el cinco de junio. De un total de treinta y dos portadas seleccionadas este año, dos llevan como imagen principal un atentado de ETA (6,25%). Ninguna de ellas muestra dolor.



Ambas portadas se refieren a los atentados ya mencionados de la T4 del aeropuerto de Barajas. La portada del dos de enero, a la izquierda muestra la búsqueda entre amasijos de hierros de dos desaparecidos. A la derecha, la portada del cuatro de enero, en la que la fotografía nos muestra que han hallado la primera víctima mortal de ETA desde 2003: Carlos Alonso Palate, fallecido en la explosión de la T4 de Barajas. La fotografía está tomada por Claudio Álvarez.⁶

2008

En el año 2008 el número de portadas cuya fotografía principal de portada se refiere a atentados cometidos por la banda terrorista ETA aumenta a seis, de un total de treinta y seis, lo que supone un porcentaje de un 16,66%. Ello se debe a que la tregua está rota y la banda ha vuelto a atacar. Encontramos una fotografía principal de portada que muestra dolor: la del veintiuno de julio de 2008.

⁶ Observamos que las fotografías de los atentados de ETA están tomadas por fotógrafos freelance más que en cualquier otro conflicto o atentado terrorista

EL PAÍS
EL PERIÓDICO DIARIO EN ESPAÑOL

www.elpais.com

Luz verde oficial al salto de Tagas
No hay peligro para el salto de Tagas, según el informe de la comisión de expertos. **Página 4**

Inmigrantes para todos los colegios
El sistema educativo español se adapta a la diversidad lingüística. **Página 6 y 7**

Pegar a una mujer tiene más castigo
El Tribunal Supremo castiga a un hombre por agredir a su esposa. **Página 8 y 9**

ETA intenta una matanza en una casa cuartel con 15 familias dentro
Zapatero y Rajoy se comprometen al consenso antiterrorista

“Están preparando leyes racistas”
Quemados vivos, la amenaza de ETA contra los gitanos en el norte de Italia

Maria San Gil a Rajoy: “Tengo un problema de confianza contigo”
La dirigente vasca amenaza al líder del PP con abandonar el cargo en 40 días si no cede a las exigencias de los duros

Humor directo a la yugular
El humorista español se enfrenta a la crítica. **Página 10 y 11**

Donde amigos en Benicassim
El verano se acerca a la costa valenciana. **Página 12 y 13**

Sastre acurcio el pelo en el Tour
El diseñador de moda se enfrenta a la crítica. **Página 14 y 15**





EL PAÍS
EL PERIÓDICO DIARIO EN ESPAÑOL

www.elpais.com

Zapatero y Rajoy ofrecen un pacto para enterrar la crispación
Ambos ultiman los acuerdos que dejarán la economía como único campo de batalla

El terror de ETA regresa con cuatro bombas en Cantabria
Los atentados provocan dos heridos leves en Naga y Laredo

Numancia no se rinde ante el ladrillo
Varios proyectos urbanísticos amenazan el asentamiento celtibérico

Obama pide un refuerzo de tropas urgentes en Afganistán

Humor directo a la yugular
El humorista español se enfrenta a la crítica. **Página 10 y 11**

Donde amigos en Benicassim
El verano se acerca a la costa valenciana. **Página 12 y 13**

Sastre acurcio el pelo en el Tour
El diseñador de moda se enfrenta a la crítica. **Página 14 y 15**




La portada de la izquierda, del día quince de mayo, muestra un formato de imagen atípico: una panorámica que ocupa casi toda la parte superior de la portada, para hablar de un atentado con una víctima mortal. A la izquierda, en la portada del día veintiuno de julio, la angustia de una mujer embarazada tras la explosión de un artefacto cerca de su casa. La mujer tuvo que ser atendida ante el riesgo de parto prematuro. Se trata de la campaña de verano de la banda, que en Cantabria se saldó con numerosos heridos y cuantiosos daños materiales tras la explosión de cuatro bombas. La fotografía es de Luis Alberto García.



elpais.koskoymas.com/vpaper/services/OnlinePrintHandler.ashx?issue=2317200812040000000...

1/1

Esta portada es del cuatro de diciembre y muestra el cadáver cubierto de un empresario vasco asesinado a tiros por ETA. Podemos quizá concluir que hay ciertos tipos de fotografías que se muestran en las portadas de El País:

1. La que se centra en el destrozo material, haya o no heridos y/o víctimas mortales.
2. La que enseña la víctima mortal, siempre cubierta por una sábana.
3. La que muestra a los testigos del atentado momentos después de producirse.

2009

El año 2009 es el último año en el que encontramos portadas referidas a atentados cometidos por ETA ya que en 2010, concretamente el cinco de mayo. En 2011, vendrá el alto el fuego permanente, general y verificable, y el fin de la actividad armada. Durante este año tan solo encontramos una portada, de un total de veintiséis seleccionadas, por lo tanto, el porcentaje disminuye hasta un 3,84%.



elpais.kioskoymas.com/vpaper/services/OnlinePrintHandler.ashx?issue=2317200906200000000...

1/1

En esta portada del veinte de junio en la que de nuevo la fotografía principal de portada ocupa casi toda la parte superior vemos la preocupación de algunos miembros del gobierno, en aquel entonces del PSOE, ante un nuevo asesinato de ETA. Durante el año 2009 se produjeron nueve atentados de la banda, dos de ellos causaron tres víctimas mortales.⁷

⁷ http://www.elpais.com/graficos/espana/Cronologia/atentados/ETA/elpepuesp/20021105elpepunac_3/Ges/
[consultado el 12 de noviembre de 2013 a las 13:03].

4.9 El terremoto de Haití

El terremoto de Haití del 12 de enero de 2010 ocupó numerosas portadas y fotografías. En total, para esta tesis se han seleccionado 12 portadas referentes a esta catástrofe natural, lo que convierte a este terremoto en la catástrofe que más fotografías de portada ha protagonizado. Veamos cómo evolucionan en el tiempo estas portadas:

13/09/12

Kiosko y Más - El País - 13 ene 2010 - Page #1



elpais.kioskoymas.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.ashx?issue=23172010011300000000...

1/1

En esta portada tanto el titular como la fotografía se refieren a esta catástrofe. La autoría de la imagen, a cuatro columnas y movida, pertenece a la agencia AFP y según reza en el pie de foto había sido publicada en Twitter y muestra uno de los tantos derrumbes que el terremoto provocó en Puerto Príncipe así como a haitianos pidiendo ayuda, mostrando públicamente su dolor en lo que puede ser también una llamada hacia la comunidad internacional.

Veamos, en los días que siguieron al terremoto, cómo fueron las portadas:



elpais.kioskymas.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.aspx?issue=23172010011460000000.



elgais.kiosknytas.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.aspx?Issue=211720100116400000000.



ajph.kioskcyman.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.aspx?Issue=23172010011500000000



ajph.kioskyman.com/epaper/services/OnlinePrintHandler.asp?Issue=23172010011700000000

Las portadas anteriores se refieren a los días 14, 15, 16 y 17 de enero y son las distintas caras de una misma tragedia. El día 14 vemos el drama de una superviviente que ha perdido todo; el día 15 el protagonismo es para los cientos de cadáveres que se amontonan en las calles de Puerto Príncipe. El 16 de enero de nuevo vemos a un superviviente, esta vez un bebé salvado por un voluntario español; y, por último, el día 17 la imagen principal de la portada nos muestra el pillaje generalizado, consecuencia del problema de abastecimiento que siguió al terremoto. Sin duda, estas cuatro imágenes son imágenes de dolor. La autoría de todas ellas es de agencia, en ningún caso de freelance o de fotógrafo de El País.

Las últimas portadas que muestran dolor correspondientes a Haití son las del 25 y 27 de enero:



CONCLUSIONES

5. Conclusiones

Una vez desarrollados los capítulos podemos extraer las siguientes conclusiones:

- En cuanto a la evolución del fotoperiodismo podemos adelantar que continuará la tendencia histórica observada en esta tesis en la que cada vez se van reduciendo más los equipos fotográficos hasta que, incluso, fotógrafos miembros de Magnum, como Michael Christopher Brown, utilizan la cámara de su *smartphone* en los conflictos bélicos, desde luego mucho más cómodo que una cámara réflex, además la calidad cada vez se verá menos mermada por la resolución que estos dispositivos tienen, y que también permiten una mayor inmediatez en la transmisión: de la cámara al e-mail, al SMS y a otras aplicaciones como *Whatsapp* e incluso a las redes sociales que van configurando, por otro lado, los nuevos espacios de libertad de expresión y de comunicación en la que el fotógrafo puede que necesite, cada vez menos, el altavoz del medio de comunicación.

- En el Capítulo 4 de esta tesis hemos visto que los dos diarios estudiados coinciden y tienen tendencias similares en muchas cosas, por ejemplo, a la hora de mostrar el dolor en su fotografía principal de portada, estas similitudes guardan una importante relación con el hecho de que la mayoría de estas imágenes provienen de agencia, ya que son ellas las que distribuyen entre sus suscriptores las mismas imágenes. Por otro lado, hay que señalar que tanto España como Estados Unidos cuentan con agencias de noticias nacionales, por ejemplo, EFE en el caso de El País, y ello tiene que ver con que el tercer país más representado en las fotografías principales de portada de cada diario es el propio país al que pertenece el periódico: España en el caso de *El País* y Estados Unidos en el caso de *The New York Times*.

- Cuando estos diarios muestran el dolor del otro, ese dolor es de países que pueden considerarse del Tercer Mundo, pero en los que Occidente tiene ciertos intereses: Irak, Afganistán, Palestina o los países árabes de la Primavera Árabe de 2011, sin embargo, la representación de otros países del Tercer Mundo en constante situación de conflicto bélico, o con grupos terroristas sembrando el pánico o incluso sufriendo catástrofes naturales, es mínima, son países olvidados por los medios de occidente, del Primer Mundo. El suceso, para que obtenga la mención de honor de convertirse en fotografía principal de portada, debe ser de una magnitud desproporcionada o terrible y que consiga llamar lo suficiente la atención del lector para que este considere ya no solo leer la información completa sino enviar ayuda al país en cuestión, y este pudo ser el caso de Haití en el año 2010.

- Merece la pena resaltar también que la mayor parte de las veces no se muestra el dolor en las fotografías principales de portada de lo sucedido en el propio país, más allá de una imagen simbólica, como la del 11-S porque se esgrime el respeto a los familiares. Sin embargo, las imágenes más duras de estos sucesos si son difundidas en terceros países que son occidentales, es el caso de las fotografías del 11-M publicadas en *Newsweek*.

- En ocasiones, mostrar el dolor del otro (o no) en la fotografía principal de portada de unos de estos dos diarios, *El País* o *The New York Times* responde a cuestiones políticas y/o ideológicas y deducimos esto a través del claro ejemplo que supone que, pese a que en ambos periódicos predomina claramente la tendencia a no mostrar dolor en los conflictos bélicos, atentados terroristas y catástrofes naturales entre 2001 y 2011, el diario neoyorquino es proclive a enseñar este dolor cuando del conflicto palestino-israelí se trata, en concreto, el sufrimiento israelí por encima del palestino. La explicación podemos encontrarla en que este diario es regido desde hace más de un siglo por una familia judía.

BIBLIOGRAFÍA

6. Bibliografía

- AGEE, James y WALKER, Evans: *Let us now praise famous men*. Houghton Mifflin Company, Boston, 2001.
- ALCOBA LÓPEZ, Antonio: *El reportaje fotográfico (20 reportajes, 118 fotografías)*. Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2004.
- ALONSO ERAUSQUIN, Manuel: *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid, Síntesis, 1995.
- AMAR, Pierre-Jean: *El fotoperiodismo*. Buenos Aires, La Marca, 2005.
- ANAUT, Alberto (ed.) y CONESA, Chema: *Alfonso, obras maestras*. Madrid, La Fábrica, 2012.
- ANDRIC, Ivo: *Un puente sobre el Drina*. Barcelona, Debate, 2000.
- ARBUS Diane: *An Aperture Monograph*. New York, Aperture Foundation, 2011
- ARBUS, Diane (texto), S. SOUTHALL, Thomas (ensayo): *Magazine Work*. Nueva York Spencer Museum of Art/Aperture, 1984.
- ASSOULINE, Pierre: *Henri Cartier-Bresson. A Biography*. Nueva York, Thames & Hudson, 2012.
- AZNAR, Hugo: *Ética de la comunicación y nuevos retos sociales: códigos y recomendaciones para los medios*. Barcelona, Paidós, 2005.
- BACK, Jean; POLLET, Ariane; BAURET, Gabriel; et al: *The bitter years: Edward Steichen and the Farm Security Administration Photographs*, Nueva York, D.A.P, 2012
- BAEZA, Pepe: *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- BALSELLS, Sandra: *Gervasio Sánchez: pasión y memoria*. Madrid, La Fábrica Editorial, 2010.
- BARTHES, Roland: *Camera Lucida. Reflections on photography*. New York, Hill and Wang, 1980.
- BECEYRO, Raúl: *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- BECK, Tom: *David Seymour (Chim)*, New York, Phaidon, 2005.
- BECKERS Marion y MOORTGAT Elisabeth: *Eva Besnyö*. Berlin, Hirmer, 2011.
- BELOF, Halla: *Camera Culture*. Nueva York, Basil Blackwell, 1985.

- BENJAMIN, Walter (trad. Wolfgang Erger): *Breve historia de la fotografía*. Madrid, Casimiro, 2011.
- BERGER, John: *Understanding a photograph*. Nueva York, Aperture, 2013.
- BILLETER, Erika (et al.): *Iconos de la fotografía: el siglo XX*. Barcelona, Electa, 2006.
- BOURKE – WHITE, Margaret: *Moments in History*. Madrid, La Fabrica, 2013
- BUNNELL: *Inside the photograph. Writings on Twentieth-century photography*. New York, Aperture, 2009.
- BULL, Stephen; ALONSO TERRÉ, Laura y LEBRERO STALS, José: *Miguel Trillo: Identidades* [exposición, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 23 de abril al 5 de julio de 2009; Sala de Exposiciones Canal de Isabel II, Madrid, del 16 de septiembre al 15 de noviembre de 2009] Sevilla, Consejería de Cultura, 2009.
- CABALLO ARDILA, Diego (coord.): *Fotoperiodismo y edición: historia y límites jurídicos*. Madrid, Editorial Universitas, 2003.
- CAPA Robert: *Death in the making*. Nueva York, Covici-Friede Publishers, 1938
- CARLEBACH, Michael L.: *The origins of photojournalism in America*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1992.
- CARTIER BRESSON, Henri (introducción de Jean Clair): *Henri Cartier-Bresson* Madrid, Lunweg, 2006.
- CENTELLES, Agustí: *Las vidas de un fotógrafo*. Barcelona, Lunweg Editores, 2006
- COHEN Esther (ed.): *Unseen America*. New York Regan Books, 2006.
- COOPER, Martha: *Hip Hop Files: Photographs 1979-1984, From Here to Fame*, Alemania. 2004
- CURRENT Karen: *Photography and the old west*. New York. Abradale/Abrams, 1986.
- COSTA, Joan: *El lenguaje fotográfico*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1977.
- DANIEL, Malcolm: *Sieglitz, Steichen, Strand*. New York, The Metropolitan Museum of Art/ Yale University Press, , 2010.
- DAVIS Keith F.: *The Photographs of Dorothea Lange*. Kansas City, Hallmark Cards Inc., 1995.
- DEL VALLE GASTAMINZA, Félix (coord.): *Manual de documentación fotográfica*. Madrid, Síntesis, 1999.
- DÖTTINGER, Christa: *Cindy Sherman. History Portraits*. Verona, Schirmer Mosel, 2012.
- DOTY Robert: *Photo Secession*. New York, The George Eastman House, 1960.
- DURDEN, Mark: *Dorothea Lange*. New York, Phaidon, 2006.
- EL PAÍS: *El País 76-06: una historia de 30 años*. Madrid, Diario El País, 2006.

- EL PAÍS: *Libro de estilo*. Madrid, Aguilar, 2014.
- ELVIRA, Paco: *La Guerra civil Española: imágenes para la historia*. Barcelona, Lunweg, 2011.
- EMERLING, Jae: *Photography. History and theory*. Nueva York, Routledge, 2012
- EMERY HULICK, Diana y MARSHALL, Joseph (1998): *Photography, 1900 to the present*. New Jersey: Prentice Hall.
- ESTEBAN RECIO Asunción (et. al.): *Memoria de la Transición*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.
- Fontcuberta, Joan: *Historias de la fotografía española: escritos 1977-2000*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- Fontcuberta, Joan: *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, D.L. 2010.
- FRANK, Robert: *Fotografías/Films 1948/1984*. Valencia, Institució Valenciana D'estudis i Investigació, 1985.
- FRANK Robert: *Paris*. Göttingen, Steidl, 2008
- FREUND, Gisèle: *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- FREUND, Gisèle: *Photographs*. Munich, Schirmer Art Books, 1993.
- GALLERO, José Luis: *Miguel Trillo. La felicidad del pescador*. Biblioteca de Fotógrafos Españoles. Alcobendas, TF Editores.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando: *Las fotos que hicieron historia, 1900-2011: el futuro ha llegado*. Boadilla del Monte, Madrid, JdeJ, 2010.
- GARCÍA RODERO, Cristina: *España oculta*. Barcelona. Lunweg, 1989.
- GAUSS MCCARTHY Kathleen: *New American Photography*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1985
- GESUALDO, Vicente: *Historia de la fotografía en América. Desde Alaska hasta la Tierra del Fuego en el siglo XIX*. Buenos Aires, Sui Generis, 1990.
- GOLDEN, Reuel: *Fotoperiodismo: los más importantes fotógrafos de noticias del mundo*. Alcobendas, Libsa, 2011.
- GOLDEN, Reuel: *Photojournalism. 150 years of outstanding press photography*. London, Carlton Books, 2012
- GOYTISOLO, Juan: *Cuaderno de Sarajevo: anotaciones de un viaje a la barbarie*. El País, Aguilar, 1993.
- GRAY, Michael; OLLMAN, Arthur; McCUSKER, Carol: *First Photographs. William Henry, Fox Talbot an the birth of photography*. New York, Power House Books, 2002.

- GROSS Frederick: *Diane Arbus's 1960's. Auguries of Experience*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012
- GUARDIOLA, Juan: *El imaginario colonial: fotografía en Filipinas durante el periodo español 1860-1898*. Barcelona, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2006.
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón: *Madrid. Historia de la fotografía. Tomo 2. II República y guerra civil 1931-1939*. Madrid, Street Art Collection, 2005.
- HAGEN, Charles: *Mary Ellen Mark*. London, Phaidon, 2006.
- HINE, Lewis: *Reproductions*. New York, The George Eastman House, 1970.
- HOELSCHER, Steven (ed.): *Reading Magnum*. Austin, University of Texas Press, 2013.
- HOPE, Terry: *Fotoperiodismo: cómo conferir un estilo a su creatividad*. Barcelona, Omega, 2002.
- JEFFREY, Ian: *How to read a photograph. Lessons from Master Photographers*. New York, Abrams, 2008.
- JOHNSON, Dave: *Cámaras digitales*. Madrid, McGrawHill, 2003.
- JOHNSON, William S.; RICE, Mark y WILLIAMS Carla: *The George Eastman House Collection: Historia de la fotografía: de 1839 a la actualidad*. Colonia, TASCHEN, 2012.
- KAPLAN, Louis: *American exposures. Photography and community in the twentieth century*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.
- KEENE, Martin: *Práctica de la fotografía de prensa: una guía para profesionales*. Barcelona, Paidós, 1995.
- KELLER, Judith: *In focus: Weegee*. Los Angeles, The J.Paul Getty Museum, 2005.
- KERSHAW, Alex: *Blood and champagne*. Barcelona, Debate, 2003.
- KNIGHTLEY, Phillip: *The first casualty: from the Crimea to Vietnam. The war correspondent as hero, propagandist and myth maker*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- KRAGES, Bert P.: *Legal Handbook for Photographers: The Rights and Liabilities of Making Images*. Buffalo, Amherst Media, 2012.
- LANGER Freddy: *Icons of Photography The 19th Century*. Berlin, Prestel, 2002
- LEBECK Robert: *Fotoreporter*. Göttingen, Steidl, 2008
- LEDO ANDIÓN, Margarita: *Documentalismo fotográfico*. Madrid, Cátedra, 1998.
- LEFEBVRE-PENÑA, Michel (2013): *Guerra gráfica. Fotógrafos, artistas y escritores en guerra. España 1936-1939*. Barcelona: Lunwerg.

- LIFE EDITORS; (introducción de John Loengard): *The great "Life" photographers*. New York. Bulfinch, 2004.
- LINFIELD, Susie: *The cruel radiance. Photography and political violence*. Chicago, The University of Chicago Press, 2012.
- LISTER, Martin (ed): *The photographic image in digital culture*. Londres, Routledge, 1995.
- LLAMAZARES, Julio: *Cristina García Rodero: historia de una pasión*. Madrid, La Fábrica, 2000.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Historia de la fotografía en España*. Barcelona, Lunwerg, 2003
- MADDOW, Ben (epílogo de John Moris): *Let truth be the prejudice: W. Eugene Smith, his life and photographs*. New York, Aperture, 1985.
- MARK Mary Ellen: *Exposure*. New York, Phaidon Press. 2005
- MARK, Mary Ellen: *Prom*. Los Angeles, The J.Paul Getty Museum, 2012.
- MARZO, Jorge Luis (ed.), traducción de Antonio Fernández Lera: *Fotografía y activismo: textos y prácticas (1979-2000)*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- MASPERO, François (2010): *Gerda Taro, la sombra de una fotógrafa*. Madrid: La Fábrica.
- McCULLIN, Don (introducción de John Le Carré): *Hearts of darkness*. New York. Alfred A. Knopf, 1981.
- MELTZER, Milton: *Dorothea Lange: a photographer's life*. New York, Farrar Straus
- MENESES, Enrique: *Hasta aquí hemos llegado*. La Coruña, Ediciones del Viento, 2006.
- MILLER, Russell: *Magnum. Fifty years at the front line of history*. New York, Grove Press, 1997.
- MONEGAL, Antonio (compilador): *Política y (po)ética de las imágenes de Guerra*. Barcelona, Paidós Ibérica y Universitat Pompeu Fabra, 2007.
- MORATH, Inge: *First Color. Magnum*. Göttingen Steidl , 2009
- MORENO IZQUIERDO, Rafael Y BAULUZ DE LA IGLESIA, Alfonso: *Fotoperiodistas de guerra españoles*. Madrid, Ministerio de Defensa ; Turner, D.L. 2011
- MURILLO TORRECILLA, Francisco Javier: *Análisis de datos cuantitativos con SPSS en investigación socioeducativa*. Madrid, Universidad Autónoma Ediciones, 2012.
- NAIR. Parvati: *A different light. The photography of Sebastiao Salgado*. Durham y Londres, Duke University Press , 2011.
- NAVARRO, Pepe: *Sarajevo humano. Palabras, retratos e imágenes: 11*

- entrevistas a sus habitantes después de la Guerra*. Barcelona, Blume, 1999.
- NEUBAUER Hendrik: *Black Star. 60 years of photojournalism*. Germany, Könemann Köln, 1997
- NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- NEWHALL, Beaumont y Nancy: *Masters of Photography*. New York, George Braziller Inc., 1958.
- NOBLE, Andrea: *Tina Modotti. Image, texture, photography*. Albuquerque, University of Mexico Press, 2000.
- NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta: *La Prensa de guerra en la zona republicana durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Historia de la Comunicación, 1989
- NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta: *El dolor como terapia: la médula común de los campos de concentración nazis y franquistas*. Madrid, Marcial Pons, 2005.
- OLIVARES, Rosa (ed. Lit.): *Cien fotógrafos españoles*. Madrid, Exit, 2005.
- OLMEDA, Fernando: *Gerda Taro, fotógrafa de guerra: el periodismo como testigo de la historia*. Barcelona, Debate, 2007.
- ORTEGA GARCÍA, Isabel: *Selección del fondo fotográfico de la Guerra Civil Española en La fotografía en la BNE*. Madrid, BNE, 2011.
- ORTIZ GARCÍA, Carmen; SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina; CEA, Antonio (coordinadores): *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005
- PABLOS COELLO, José Manuel de: *El periodismo herido: estudios que delatan el divorcio entre prensa y sociedad. El País, como referente*. Madrid, Foca Ediciones, 2001.
- PERLMUTTER, David D.: *Photojournalism and foreign policy. Icons of outrage in international crises*. Westport, Praeger Publishers, 1998.
- PRESTON, Paul: *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*. Barcelona, Debate, 2007.
- PRICE, Mary: *The photograph. A strange confined space*. Stanford, Stanford University Press, 1994.
- ROSENHEIM, Jeff L.: *Walter Evans. Polaroids*. Germany, Scalo, 2002.
- SALGADO Sebastião: *In Human Effort*. Tokyo, The National Museum of Modern Art, 1993.
- SÁNCHEZ, Gervasio: *Sarajevo, 1992 – 2008*. Zaragoza, Fundación Zaragoza, 2009.

- SÁNCHEZ, Gervasio: *Sarajevo: el cerco*. Madrid, Editorial Complutense, 1994.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: *Alfonso : imágenes de un siglo*. Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel y OLIVERA ZALDUA, María: *Fotoperiodismo República : Prensa y reporteros gráficos, 1931-1939*. Madrid, Cátedra, 2013.
- SANTIAGO MATEOS, Miguel Ángel de: *Fotografía y comunicación : la imagen como icono*. Madrid, Editorial Universitas, 2010.
- SCHAFF, Larry J.: *The photographic art of William Henry Fox Talbot*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, , 2000.
- SEOANE, María Cruz y SUEIRO SEOANE, Susana: *Una historia de El País y del Grupo Prisa*. Barcelona, Plaza y Janés, 2004.
- SMITH, W. Eugene: *W. Eugene Smith: more than reality*. Madrid, La Fábrica, 2011.
- SOCIÁS, Jordi: *Maremagnum. Fotografías (1973-2005)*. Barcelona, Lunwerk Editores, 2005.
- SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2001.
- SOUGEZ, Marie-Loup (coord); GARCÍA FELGUERA, María de los Santos; PÉREZ GALLARDO, Helena; VEGA, Carmelo: *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2007.
- SOUSA, Jorge Pedro: *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla, Comunicación Visual, 2011.
- STANGE, Maren (ed.): *Paul Strand. Essays on his life and work*. New York, Aperture, 1990.
- STOURDZÉ, Sam; THOMAS, Ann: *Lisette Model*. Paris, Leo Scheer-Baudoin Lebon, 2002.
- SULJAGIC, Emir: *Postales desde la tumba*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.
- TALESE, Gay: *El reino y el poder*. Barcelona, Grijalbo, 1973.
- TAUSK, Petr (epílogo de Josep Maria Casademont): *Historia de la fotografía en el siglo XX : de la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- TAYLOR, John: *Body horror: photojournalism, catastrophe and war*. Manchester, Manchester University Press, 1998.
- TERRÉ, Laura: *Virxilio Vieitez. Un archivo rural*. Madrid, La Fábrica, 2008
- THE NEW YORK TIMES: *The New York Times*. United States, New York. Diario (1851-)
- THOMPSON: Jerry L.: *Truth and Photography*. Chicago, Ivan R. Dee, 2003.

- TIME LIFE BOOKS: *Great Photographers*, Alexandria, Virginia USA, Time Life Books, 1983.
- TRILLO, Miguel (texto de José Luis Gallero): *La felicidad del pescador*. La Fábrica, Obra Social Caja Madrid, 1999.
- UCD: *California Photographers 1970*. Davis, California, The Memorial Union Art Gallery, UCD, 1970.
- VICENT, Manuel: *Jordi Socías: en dos palabras*. Madrid, La Fábrica, 2010.
- V.V.A.A: *Héroes sin armas. Fotógrafos españoles en la Guerra Civil. El frente de Madrid*. Madrid, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, 2010
- V.V.A.A: *Voluntarios de la libertad. Las Brigadas Internacionales*. Catálogo de la exposición. Madrid, Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales (AABI), 1998.
- WAINWRIGHT, Loudon: *The great american magazine. An inside history of Life*. Alfred A. Knopf, New York, 1986.
- WHELAND, Richard: *Robert Capa. The definitive collection*, New York, Phaidon, 2001.
- WHELAN, Richard: *¡Esto es la guerra! Robert Capa en acción*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009.
- WILLIAMS Val: *Martin Parr*. London, Phaidon, 2008.
- YOUNG, Cynthia (ed.) *La maleta mexicana: las fotografías redescubiertas de la Guerra Civil española de Capa, Chim y Taro*. Madrid, La Fábrica, Fundación Pablo Iglesias, 2011

Revistas científico-profesionales

- CUSTODIO, Álvaro: *Alfonso, fotógrafo de la historia* en: *Tiempo de historia*. Madrid, Prensa Periódica S.A., 1977. Págs. 20-41
- FERRÉ PANISELLO, Teresa: *L'arxiu Centelles: història d'una maleta i el seu contingut* en *Comunicació, Revista de Recerca i d'Anàlisi* (Societat Catalana de Comunicació), 2012 Vol.29.
- FOUCE Héctor: *La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña* en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*; Número 5, 2000; págs. 267-275

- HERNÁNDEZ RÍOS, María Luisa y TOLOSA SÁNCHEZ, Guadalupe: “La imagen fotográfica como documento de lo perdurable: el discurso visual de las instantáneas de los Hermanos Mayo” en *Discurso Visual*, Cenidiap. Número 18, 2012. Disponible en línea: <http://discursovisual.net/dvweb18/agora/agoriostolosa.htm> [Fecha de consulta el 21 de mayo de 2014]
- LACAN, Ernest: *Photographie Historique* en *La Lumière*, Núm. 15, 21 de julio de 1856.
- LARA LÓPEZ, Emilio Luis: *Historia de la fotografía en España: un enfoque desde lo global hasta lo local* en *Clío: History and History Teaching.*, N°. 30, 2004.
- MRAZ, John Los Hermanos Mayo. Photographing exile. *Film-Historia*, Vol.X, No.1-2, 2000. Págs. 7-27. Disponible en línea: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.Mraz2.pdf> [Fecha de consulta el 21 de mayo de 2014]
- PÉREZ, Ana, CELA, Julia R. y CALATAYUD, Gemma: *La memoria de las Brigadas Internacionales a través de la Documentación recogida por la Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales (AABI)* en *Documentación de las Ciencias de la Información*. Vol. 36, 2013.
- SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel: *Vistas fotográficas del puente de Alcántara realizadas por Charles Clifford en 1860*, en *Laboratorio de Arte*, núm. 10, 1997. Págs 337-354.

Webgrafía

- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (BNE): *Colección de fotografía* (en línea) <http://www.bne.es/es/Colecciones/Fotografia/> [fecha de consulta: 21 de mayo de 2014]
- CENTRO DE ESTUDIOS DE CASTILLA LA MANCHA: “Viaje de ida y vuelta. Fotografías de Castilla La Mancha” en *The Hispanic Society of America*, 2007 [en línea]: http://www.uclm.es/ceclm/fotografia_hispanic/fotografos/laurent.htm [consultado el 3 de octubre de 2014].
- CENTRO DE LA IMAGEN: *La ruta del Sinaia documentada por Chim*, 2010 (en línea) <http://centrodelaimagen.wordpress.com/2011/02/03/la-ruta-del-sinaia-documentada-por-chim/> [fecha de consulta: 21 de mayo de 2014]

CENTRO VIRTUAL CERVANTES: *El papel de la fotografía, Nueva Lente. Entrevista a Carlos Serrano* [disponible en línea] http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/nueva_lente/entrevista_serrano.htm [consultado el 3 de octubre de 2014].

DE SOUZA MAYO, Francisco: *Los Hermanos Mayo. Francisco, Cándido, Julio, Faustino y Pablo. Ni todos eran hermanos, ni todos eran Mayo* [en línea]. <http://www.hermanosmayo.com/images/vinculo/hnosmayo.pdf> [fecha de consulta: 21 de mayo de 2014]

EFE: *Capa y Centelles: fotógrafo rico fotógrafo pobre* en La Razón Digital [en línea] 21/05/2012 http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_459190/2890-capa-y-centelles-fotografo-rico-fotografo-pobre#Ttt1uNLhZqolGZof [fecha de consulta: 21 de mayo de 2014]

EL PAÍS: *El fotógrafo Centelles, los pintores Caballero, Mompó y Genovés, y el escultor Lobo, premios nacionales de Artes Plásticas*, [en línea] 30/11/1984, http://elpais.com/diario/1984/11/30/cultura/470617204_850215.html [consultado el 8 de mayo de 2014]

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA: *Archivo Ruiz Vernacci* [en línea] <http://ipce.mcu.es/documentacion/fototeca/fondos/vernacci.html> [consultado el 3 de octubre de 2014].

INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY (ICP): ICP (en línea): <http://www.icp.org/> [consultado el 6 de noviembre de 2014]

MAGNUM: *Magnum Photos* (en línea): <http://www.magnumphotos.com/> [Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2013]

MAYO: *Hermanos Mayo* [en línea] <http://www.hermanosmayo.com/hnosmayo.html> [consultado el 1 de junio de 2014]

LIBRARY OF CONGRESS: *Prints & Photographs Online Catalog* (en línea) <http://www.loc.gov/pictures/> [consultado el 20 de marzo de 2014]

LIFE-TIME: *Life* (en línea) <http://life.time.com/> [consultado el 6 de noviembre de 2014]

LUMINOUS LINT: *Photographers* (en línea) <http://www.luminous-lint.com/app/home/> [consultado el 5 de marzo de 2014]

OLIVA, José y MARIÑOSA, Héctor: *Hallan fotos inéditas de Centelles donde aparece Capa tras Azaña y Negrín* en La información.com [en línea] 19/05/2012 <http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/historia/hallan-fotos->

[ineditas-de-centelles-donde-aparece-capa-tras-azana-y-](#)

[negrin_uaPwPgnsTsn9pD6VqfnKD6/](#) [Fecha de consulta el 21 de mayo de 2014]

PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES: *Historia del Archivo Fotográfico de la Delegación de Prensa y Propaganda de Madrid*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [en línea] <http://pares.mcu.es/ArchFotograficoDelegacionPropaganda/inicio.do> [consultado el 15 de abril de 2014]

THE J.PAUL GETTY MUSEUM: *Photographs* (en línea) <http://www.getty.edu/art/gettyguide/exploreArt?typ=2033125> [consultado el 20 de abril de 2013]

TRALLERO, Manuel: *La famosa foto de los caballos estaba preparada*. El mundo.es [en línea] 29/12/2009 <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/28/cultura/1262025047.html> [fecha de consulta 21 de mayo de 2014]

YOUNG, Cynthia: *Historia de la Maleta Mexicana* [en línea]. http://museum.icp.org/mexican_suitcase/castella/historia.html 2008 [Fecha de consulta: 15 de abril de 2013]

Videos

BUTLER Heinz: *Biografía de una mirada*, [vídeo] Alemania-Francia, NZZ Film, 2003 (52:09 min.)

CHOMSKY, Noam: *Poder, disidencia y racismo. Una entrevista de Nicolas Rossier a Noam Chomsky sobre los motivos y consecuencias del 11-S*. [vídeo] Ediciones Caracol, 2003. (DVD) (60+45 min)

RIEBENBAUER, Raúl M y DOMENECH, Hugo: *La sombra del Iceberg* [vídeo] DACSA Produccions en COPRODUCCIÓN con RTVV, 2007 (73 min.)

SHAPIRO, Justine y GOLDBERG B.Z. y BOLADO, Carlos: *Promises* [vídeo] DeA Planeta Home Video, D.L. 2009. (DVD) (106 min.)

ZIFF Trisha: *La maleta mexicana* [video] México-España, 212 Berlin & Mallerich Films Paco Poch, 2011(52:09 min.).

